

Escritos de um louco

Antonin Artaud

Coletivo

SABOTAGEM

<http://www.sabotagem.cjb.net/>



Nota Biográfica

“Maldito”, marginalizado e incompreendido enquanto viveu, encarnação máxima do gênio romântico, da imagem do artista iluminado e louco, Artaud passou a ser reconhecido depois da sua morte um dos mais mercedários e inovadores criadores do nosso século. Tudo o que, aos olhos dos seus contemporâneos pareceu mero delírio e sintoma de loucura, agora é referência obrigatória para as mais avançadas correntes de pensamento crítico e criação artística nas suas várias manifestações: teatro, arte de vanguarda e criações experimentais, manifestações coletivas e espontâneas, poesia, lingüística e semiologia, psicanálise e antipsiquiatria, cultura e contracultura.

Antonin Marie-Joseph Artaud nasceu em Marselha a 4 de setembro de 1896, filho de um empresário de transportes marítimos e descendente de gregos tanto pelo lado materno como paterno (a esposa do seu avô paterno que também era tia da sua mãe). A influência familiar grega também é cultural, refletindo-se na preferência de Artaud por nomes de sonoridade greco-oriental, inclusive nas suas "glossolalias", as seqüências de palavras sem sentido dos seus últimos poemas. Outro tema constante na sua obra, a fascinação pelo incesto, também teve a ver com seu ambiente familiar, inclusive a trágica e prematura morte da sua irmã, Germaine, e seu relacionamento com um pai autoritário. (O incesto é tema da sua peça *Cenci* e está presente em outros textos, como o elogio a *Pity She Is a Whore*, de Ford, transcrito na presente edição, quanto ao relacionamento com o pai, é mencionado no texto sobre *Surrealismo e Revolução*, também incluído nesta antologia). Durante seu período de internamento mais prolongado (1937/46), Artaud assinava cartas com o sobrenome materno (Nalpas) e afirmava que sua irmã havia sido assassinada.

Desde criança, Artaud teve sérios problemas de saúde, inclusive neurológicos. Consta que sofreu de meningite aos cinco anos. Teve convulsões na adolescência e seu primeiro internamento em sanatório ocorreu aos 19 anos, passando por sucessivos tratamentos e pelas mãos de vários psiquiatras e psicanalistas enquanto viveu. Aos 24 anos, começa a tomar láudano, uma tintura de ópio, para aliviar suas dores de cabeça, tomando-se dependente.

Chegando a Paris em 1920, Artaud liga-se a setores avançados e atuantes da vida cultural francesa, apresentado por seu tio que também era produtor teatral e pelo Dr. Toulouse, seu psiquiatra e também um intelectual bastante ativo. Consegue bons papéis como ator em companhias como a de Charles Dullin, Georges Pitoëff e Lugné-Poe, expoentes do melhor teatro de vanguarda da época. Entre outros papéis, foi o Tirésias na *Antigone* de Cocteau, uma montagem com cenários de Picasso, figurinos de Coco Chanel, na qual

contracena com Génica Athanasiou, com quem teve prolongada relação amorosa.

Em 1924, passa a dedicar-se também ao cinema, trabalhando com alguns dos principais diretores da época: Claude Autant-Lara, Abel Gance, Marcel Herbie, Leon Poirier, Pabst e Fritz Lang. Seus papéis de maior destaque foram o monge apaixonado pela *Joana D'Arc* de Dreyer (1928), Danton, no *Napoléon* de Abel Gance (1927), e Savonarola na *Lucrecia Borgia*, também de Gance (1934). No entanto, encarava o trabalho em cinema como ganha-pão, como meio de contornar suas constantes dificuldades econômicas, e ele lhe tomava um tempo que preferiria dedicar à encenação teatral. Mesmo assim, escreveu sinopses e roteiros, inclusive o de *La Coquille et le Clergyman*, realizado (e deturpado) por Germaine Dullac: seria uma obra cinematográfica precursora e puramente surrealista, a ponto de Artaud que L'Âge D'Or e outros trabalhos do gênero eram diluições na mesma trilha. Está claro, todavia, que Artaud fazia restrições à mediação e ao conseqüente distanciamento tanto no cinema como no rádio, preferindo o contato direto propiciado pelo teatro.

Como escritor Artaud produziu uma obra imensa: são 16 volumes pela edição da Gallimard, que ainda assim é incompleta, já que até hoje continuam aparecendo inéditos seus. Aliás, a história da edição da sua obra completa é caótica, com divergências entre a família do autor, os organizadores da obra e outros detentores de textos, alguns empenhando-se na divulgação do maior número possível de textos e outros procurando retê-los. Tanto é assim que o plano editorial da Gallimard foi refeito varias vezes, programando-se novos volumes e acrescentando-se suplementos aos já editados. Contribui para isso a multiplicidade da própria obra de Artaud: são poemas, cartas, textos de palestras, ensaios, artigos, manifestos, narrativas, traduções e adaptações, peças de teatro, entrevistas e depoimentos, roteiros, sinopses de cinema, etc. Artaud considerava-se, em primeira instância, um poeta (ver as *Cartas de Rodez* da presente edição). No entanto, uma das coisas menos presentes na sua obra são poesias, entendidas como um gênero literário diferenciado, semelhante produção é restrita, basicamente, aos seus escritos de juventude.

A forma de expressão preferida de Artaud eram as cartas. Ele só conseguia escrever apaixonadamente e dirigindo-se a algum interlocutor. Tanto é que, em algumas das suas principais obras (inclusive *Le Théâtre et son Double* e *Les Tarahumaras*), as cartas constam da edição final (não só dos volumes da obra, mas também das edições avulsas e livros de bolso), bem como apontamentos e versões posteriores dos textos. Artaud contraria a noção tradicional de obra: num romancista ou num poeta, por exemplo, temos o corpo da obra, o principal, constituído pelos romances ou pelos poemas, e o restante, a sua complementação: cartas, rascunhos, esboços, etc, de interesse para o biógrafo ou o pesquisador especializado. Em Artaud, não, tudo é obra, tudo tem literariedade e apresenta interesse, desde. os textos mais acabados, mais próximos de algo com começo, meio e fim (como *Helioqábal*), até as cartas, os

fragmentos, as versões e até os apontamentos de cartas. Isso porque Artaud não buscava uma transcendência dada pela permanência da obra, pela sua inscrição e codificação nos anais da literatura, mas sim pela sua *efetividade*, pela expressão das suas idéias e conseqüente transformação em algo que as ultrapassasse e se inscrevesse, não na história da literatura, mas sim no real, na História como totalidade.

Poeta de dicção baudelairiana simbolista no começo, Artaud queimou seus escritos de juventude e renegou seu primeiro livro publicado, *Le Tric-Trac du Ciel*, de 1923 (um opúsculo de tiragem reduzida e feita artesanalmente, bem na linha, assim como várias outras publicações suas, do que hoje se convencionou chamar de edições “marginais” ou “independentes”). Segue-se a publicação da sua correspondência com Jacques Rivière (1924), um episódio literariamente notável: Rivière, então diretor da “Nouvelle Revue Française”, recusara seus poemas para publicação, passaram a corresponder-se e Rivière acabou recomendando a publicação das cartas, nas quais Artaud fala do seu conflito com o pensamento e da sua dificuldade para expressar-se, já no estilo autoconfessional e de depoimento tão caracteristicamente seu. Depois vieram *L'Ombilic des Limbes* e *Le Pèse-Nerfs*, de 1925 e *L'Art et la Mort*, de 1929, coletâneas de textos do seu período surrealista, reunindo cartas, manifestos, artigos e prosa poética.

Artaud participou do movimento surrealista de 1924 até 1926, ativa e assiduamente. Editou o nº 3 do *La Révolution Surréaliste* (no qual saíram as cartas-manifesto incluídas na presente edição) e dirigiu o *Bureau de Recherches Surréalistes*. Rompe com os surrealistas no primeiro grande “racha” desse movimento, saindo junto com Desnos, Soupault, Vitrac e outros, quando foi decidida a adesão do surrealismo ao marxismo e ao PC. A ruptura foi polêmica, com trocas de insultos e acusações, como pode ser visto em *A La Grande Nuit* ou *Le Bluff Surréaliste* de Artaud (que é uma resposta ao manifesto surrealista *Au Grand Jour*) e no *Segundo Manifesto do Surrealismo* de Breton. As acusações e críticas foram posteriormente revistas (a propósito, ver a palestra de Artaud sobre *Surrealismo e Revolução*, incluída na presente edição) e, a partir de 1936, Artaud e Breton voltaram a corresponder-se até o fim da vida de Artaud. Os surrealistas estavam, inclusive, entre os intelectuais franceses que se mobilizaram para dar assistência a Artaud no fim da sua vida.

Tudo indica que a divergência entre Artaud e Breton não girava apenas em torno da transitória adesão do Surrealismo ao PC. Estava em questão - e isso transparece inclusive no depoimento de Breton nos seus *Entretiens et Témoignages* - a própria orientação a ser dada ao movimento. Há um antagonismo, bem assinalado por Susan Sontag e outros ensaístas, entre a crítica radical, levada às últimas conseqüências, de Artaud - implicando uma negatividade extremada, um determinado tipo de niilismo - e uma tendência organizadora, voltada para a positividade, presente no Surrealismo, manifesta nas tentativas desse movimento de assumir uma identidade ou um perfil

político-partidário (quer fosse o comunismo ou, posteriormente, o trotskismo e o anarquismo) e de criar algo como um código, uma poética (por exemplo, a teoria de Breton do “signo ascendente”, totalmente inaplicável a qualquer escrito de Artaud) e uma visão estruturada do mundo. Não deixa de ser curioso e digno de nota que o Surrealismo seja, de um lado, radical demais para muitos gostos e criticado como irracionalismo e “assalto à razão” pelos intelectuais conservadores e burgueses, pelos católicos (tradicionalistas ou socializantes), pelos comunistas (ortodoxos ou dissidentes) e pelos existencialistas; de outro, sob a ótica artausiana, é demasiado organizado e bem-comportado.

Depois da ruptura com o Surrealismo, Artaud passa a dedicar-se ao *Théâtre Alfred Jarry*, grupo teatral de vanguarda que durou de 1926 até 1929 e que, em meio a grandes dificuldades financeiras, produziu espetáculos polêmicos e inovadores. Também são desse período a sua tradução-adaptação de *The Monk* de Lewis (1931), obra de horror gótico apontada por Breton como precursora do Surrealismo, e o seu *Héliogabale ou L’Anarchiste Couronné*, fruto de detalhada pesquisa sobre o assunto (1931/33).

A partir de 1931 (quando assistiu aos espetáculos de teatro balinês na Exposição Colonial de Vincennes), Artaud passou a elaborar e desenvolver sistematicamente suas idéias sobre o Teatro da Crueldade, dando palestras e redigindo artigos, cartas e manifestos, reunidos em *Le Théâtre et son Double*, promovendo, ao mesmo tempo, leituras de textos e reuniões para arrecadações de fundos, inclusive a leitura de um texto de sua autoria, *La Conquête du Mexique* (1934). Finalmente, encena *Les Cenci*, adaptação de uma história já narrada por Shelley e Stendhal, sobre Beatrice Cenci, violada pelo pai e que o mata. Artaud dirigia e também fazia o papel do pai Roger Blin estava no elenco e Jean-Louis Barrault chegou a participar da preparação da montagem. *Les Cenci* foi um fracasso de público e crítica e praticamente encerrou a carreira especificamente teatral de Artaud. Aliás, na sua própria opinião o espetáculo estava aquém do Teatro da Crueldade, prejudicado pela falta de recursos e condições de trabalho.

Depois dessa sucessão de fracassos (incluindo palestras nas quais o público abandonava a sala ou o vaiava) e que culmina com *Les Cenci*, Artaud resolve mudar tudo, trocar o texto pela vida e vivenciar pessoalmente a realidade mítica que tanto o fascinava e que era tematizada na sua obra. Para tal, consegue uma subvenção que lhe permite ir ao México pesquisas o ritual do peiote entre os índios Taraumaras. A viagem tem várias finalidades: Artaud quer sair do ambiente cultural europeu, em que não o entendiam e que o sufocava; também busca unia cura, através da magia dos índios, para seus problemas de saúde e sua dependência da droga. Acaba encontrando a antevisão do seu calvário, conforme assinala num dos trechos da *Viagem ao País dos Taraumaras* (publicado em 1945).

De volta a Paris, Artaud passa a expressar-se num tom profético e delirante, vendo-se como o emissário de catástrofes que se aproximavam: tanto

de uma catástrofe no plano mundial quanto no da sua vida pessoal. Os fatos mostraram que não estava errado em nenhuma das duas antevistas. Essa é a tônica de *Les Nouvelles Révélations de L'Être* (1937), obra publicada sob pseudônimo, assinada apenas por *O Iluminado*, inspirada em estudos do Tarot e da Cabala, na qual ele abole sua individualidade, sua condição de autor, para ser mero veículo da palavra profética.

Na mesma época, faz sucessivos tratamentos de desintoxicação em mais uma paixão mal-sucedida, faz mais uma conferência escandalosa na Bélgica (invariavelmente, Artaud abandonava o texto e passava a encarnar o assunto do qual tratava, em vez de se limitar a discorrer sobre ele) e, em fins de 1937, viaja para a Irlanda, munido do seu “bastão mágica”, uma bengala entalhada de São Patrício que levava como se fosse um bruxo com seu talismã. Em Dublin, envolve-se numa confusão até hoje mal esclarecida, na qual perde o bastão e é deportado. Chega à França preso e em camisa-de-força.

Então começa a parte mais dolorosa e terrível da sua trajetória, seu verdadeiro calvário. Ele, que sempre, abominara os psiquiatras e os hospícios, passa os nove anos seguintes internado, de hospício em hospício: Sainte-Anne, Quatre-Mares, Ville-Évrard, Chézal-Bénoit, Rodez - durante a guerra, na França ocupada, em condições particularmente difíceis. Por um período, Artaud desaparece nessas clínicas não se sabendo exatamente pelo que passou e o quanto sofreu. É certo que passou fome e esteve em risco de vida em Ville-Évrard, hospício para o confinamento de loucos tidos, como irrecuperáveis. A partir de 1943, é transferido para Rodez, graças à intervenção do poeta Robert Desnos (que, dois anos depois, morreria de tifo num campo de concentração) e de outros intelectuais. Artaud sai de Ville-Évrard macilento e envelhecido. Em Rodez, é melhor tratado - seu psiquiatra, Dr. Gaston Ferdière, o estimula a escrever e a desenhar; no entanto, além de tratá-lo de maneira paternalista, aplica-lhe eletrochoques.

Em 1946, terminada a guerra, intelectuais de destaque mobilizam-se para tirar Artaud de Rodez e garantir sua subsistência. Entre outros, participaram dessa mobilização figuras do porte de André Breton (que integrou um comitê pró-Artaud), Picasso, Albert Camus, Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Jean-Louis Barrault, François Mauriac e Paul Éluard. Artaud passa a residir na clínica de Ivry, nos arredores de Paris, como paciente voluntário e não mais como internado compulsório. Morou e morreu no mesmo quarto onde morrera Gérard de Nerval, poeta hiper-romântico, precursor de Artaud sob vários aspectos (tanto é que Artaud escreveu um estudo belíssimo sobre ele, quase tão intenso quanto a *Van Gogh*).

Nesta fase final de sua vida, Artaud escreve torrencialmente e os livros vão sendo publicados à medida que ele os termina: *Ci Gît, Artaud le Momo, Van Gogh, La Culture Indienne, Pour en Finir Avec le Jugement de Dieu, Suppôts et Supplications*. Trabalha junto com Paule Thévenin na edição da sua obra

completa. Aparece em leituras públicas de textos seus e são organizadas exposições dos desenhos que fizera em Rodez e Ivry.

Em fins de 1947, grava *Para acabar com o julgamento de deus* para o programa *La Voix des Poètes* da Radiodifusão Francesa. A transmissão é proibida pelo diretor da rádio, provocando uma grande polêmica que repercute na imprensa. Essa foi a última manifestação de Artaud em vida: como todas as anteriores, marcada pelo escândalo, pela incompreensão e pela derrota, encerrando uma trajetória de encenações teatrais mal-entendidas e rejeitadas pela crítica, de palestras que escandalizavam o público e de textos que, enquanto viveu, foram publicados em pequenas tiragens e lidos apenas por uma minoria de intelectuais mais esclarecidos.

A 4 de março de 1948, Artaud é encontrado morto no seu quarto de Ivry, caído aos pés da cama, agarrando um sapato. O diagnóstico é câncer no reto. O Dr. Ferdière, que o tratara em Rodez, insinua que na verdade ele morreu envenenado, intoxicado pelas quantidades de heroína e morfina que tomava. Outros - como Teixeira Coelho no seu *Artaud* - lembram a possibilidade de um suicídio. No entanto, a versão mais plausível é mesmo a do câncer, endossada pela maioria dos seus biógrafos e ensaístas, inclusive Susan Sontag. Esta lembra que, segundo Paule Thévenin, o câncer já havia sido diagnosticado antes. Artaud já sofria de problemas intestinais (mencionados nas suas cartas) e sua saúde piorava visivelmente (basta ver suas últimas fotos). Paule Thévenin afirma, inclusive, que Artaud já sabia que estava morrendo, embora não lhe tivessem falado do câncer. As doses de ópio, heroína e cloral tinham, portanto, a finalidade de mitigar suas dores.

Depois de sua morte, a influência e a repercussão da obra e das idéias de Artaud foram se ampliando de forma crescente. Hoje em dia, suas propostas sobre teatro são práticas correntes: é difícil distinguir quando a criação coletiva, a invenção e improvisação em cena, o primado do gestual e da expressão corporal, bem como de todas as formas de comunicação não-verbal e das várias tentativas de ruptura da separação entre palco e platéia, correspondem a uma influência específica do pensamento de Artaud ou são apenas procedimentos comuns a todo teatro de vanguarda. Outras manifestações especificamente vanguardistas e hoje habituais, como o “happening”, a “performance” e a “body art” - quando o artista se põe no lugar da obra, encarnando-a - têm em Artaud seu inventor.

Na área da assim chamada antipsiquiatria - ou seja, das correntes mais críticas e inovadoras da psiquiatria e psicanálise - basta lembrar que R. D. Laing testemunhou que a leitura do *Van Gogh* de Artaud teve um papel decisivo no desenvolvimento e encaminhamento das suas idéias revolucionárias. Artaud também comparece como referência fundamental na *História da Loucura* de Michel Foucault (bem como em outras obras do grande pensador, inclusive *As Palavras e as Coisas*, na crítica ao uso “transitivo” da linguagem do final do livro). Para Foucault, Artaud virou pelo avesso, subverteu completamente as

noções tradicionalmente aceitas sobre a relação entre criação e loucura: não são mais as obras dos loucos e malditos que precisam justificar-se diante da psicologia, mas sim a psicologia que agora deve tentar justificar-se diante de tais obras. Também no *Anti-Édipo* de Deleuze e Guattari, Artaud comparece como paradigma (em companhia de Beckett e Schreber), sendo frequentemente citado para fundamentar a noção de “esquizo-análise”, de “máquinas desejanças” e do antagonismo entre a paranóia da nossa sociedade e o esquizoidismo que busca a plena satisfação do desejo.

A bibliografia sobre Artaud- ensaios críticos, estudos, biografias - é atualmente gigantesca. Basta dizer que uma das edições de revistas inteiramente dedicadas a ele - *La Tour du Feu* n.º 63-64 de 1959 - provocou uma polêmica que, por sua vez, gerou duzentos artigos críticos. Há um pensamento sobre a linguagem e sua relação com o corpo e a consciência que está presente em toda a produção de Artaud e que se constitui em referência fundamental para os estudos mais avançados no campo da lingüística estrutural, da semiologia e da semiótica. Dentre os estudos mais sérios, é indispensável o denso trabalho de Maurice Blanchot publicado em *Le Livre a Venir* (Gallimard, 1959). Artaud chega a ser cultuado (junto com outro “maldito” fundamental, Lautréamont, por sua vez também objeto de um apaixonado e delirante estudo por Artaud) pelos intelectuais que se agruparam ao redor da revista *Tel Quel* (Julia Kristeva, Phillipe Sollers, Marcelin Pleynet e outros). Dentro dessa bibliografia, tem especial importância o ensaio de Jacques Derrida, *A Palavra Soprada* (incluído em *A Escritura e a Diferença*).

No campo da discussão do alcance e das implicações das drogas tóxicas ou alucinógenas, a experiência e o depoimento de Artaud tiveram papel de destaque, tanto na fundamentação da crítica à repressão policial e às campanhas anti-droga, como no estímulo das mais variadas modalidades de aventura psicodélica. Em termos mais gerais, pode-se afirmar que todas as correntes de pensamento genericamente denominadas de “contracultura” devem alguma coisa a Artaud e são, em maior ou menor grau, um legado seu, inclusive, é claro, os movimentos que buscam uma transformação da sociedade através de mudanças da vida e do comportamento, fora dos quadros político-partidários convencionais. É significativo que, durante a rebelião de maio de 68 na França, a *Carta aos Reitores das Universidades Européias*, de 1925, tenha servido como panfleto revolucionário e sido afixada na Sorbonne - a mesma Sorbonne onde suas conferências eram vaiadas em 1931 e 33.

No entanto, assim como ainda existem textos inéditos de Artaud e outros a serem acrescentados à edição da sua obra completa, também no plano do estudo do seu trabalho, da sua divulgação e da ampliação da sua influência, ainda há muita coisa a ser dita e a ser feita, apesar da enorme bibliografia a respeito. A multiplicidade da sua obra possibilita uma variedade incrível de leituras. Além disso, ela tem a grande vantagem de não permitir a formação de seitas de discípulos e seguidores, de não servir para a proliferação de escolas literárias.

Quem tenta escrever à moda de Artaud só consegue produzir cópias empalidecidas, evidentemente epigonais. Artaud é único, irrepetível e principalmente *irrecuperável*; qualquer estudo acadêmico a seu respeito consegue apenas captar algum dos seus aspectos e facetas. O que ele nos deixou, o que ele efetivamente transmitiu foi, não um conjunto de ensinamentos ou de normas estéticas, mas sim uma atitude, uma postura de rebelião radical, de inconformismo e de recusa a compactuar com a nossa civilização. E sempre é bom lembrar que a trajetória de Artaud, por maior que tenha sido sua consagração depois da morte, continua se defrontando com a perspectiva da derrota e do fracasso. Afinal, por mais que tenha contribuído para estimular o surgimento de tendências vanguardistas e libertárias, isso continua acontecendo dentro de um mundo e uma sociedade que, cada vez mais, se assemelham à imagem de mundo e de sociedade retratados em obras como *Para acabar com o julgamento de deus* e *Artaud le Môme*.

Os dados para esta nota bibliográfica e para as notas subseqüentes foram extraídos dos comentários da edição da sua Oeuvre Complète pela Gallimard, das notas adicionais de Susan Sontag para Antonin Artaud - Selected Writings (Farrar, Strauss and Giroux, Nova York, 1976 - são 600 páginas de textos escolhidos e mais um estudo importante de Sontag, também publicado separadamente como Livro; no entanto, Artaud perde na tradução para o inglês, apesar da seriedade da pesquisa); da biografia por Martin Esslin (Artaud, Editora Cultrix - EDUSP, 1978 - que vale a pena ler, apesar de algumas opiniões e interpretações discutíveis e superficiais); do Artaud - L'Aliénation et la Folie, de Gérard Durozoi (Larousse, Paris, 1972, um dos melhores estudos introdutórios sobre Artaud), do Antonin Artaud, de Teixeira Coelho, para o Encanto Radical da Brasiliense (São Paulo, 1982), do Essai sur Antonin Artaud, Georges Charbonnier (Pierre Seghers, Paris, 1959); de Artaud and After, por Ronald Hayman (Oxford University Press, 1977, com um belo material iconográfico); de Antonin Artaud e o Teatro, por Alain Virmaux (Perspectiva, São Paulo 1978, interessante e com bom material iconográfico). Para quem quiser aprofundar-se, recomendo a coletânea de textos Artaud, organizada por Philippe Sollers, (Ed. UGE, Paris, 1973), transcrevendo o colóquio de Cerisy-la-Salle, inclusive o estudo de Julia Krísteva, também encontrável em edição argentina (El Pensamiento de Antonin Artaud, ed. Calden, 1975); o número especial da revista Oblique nº 17, com a reprodução dos desenhos de Artaud; A Escritura e a Diferença de Jacques Derrida (Ed. Perspectiva, 1978). Várias obras de Artaud foram traduzidas para o espanhol e algumas também para o português, editadas em Portugal. Das espanholas, as melhores são as da Ed. Fundamentos, que incluem as notas da Gallimard; das portuguesas, a tradução do Heliogábalo feita pelo grande poeta Mario

Cesariny de Vasconcellos, uma recriação do texto, e a tradução do Teatro e seu Duplo pela ed. Minotauro, pela excelente Poetisa Fiamna Hesse Pais Brandão.

OS TARAUMARAS

A partir de 1936 Artaud passa a narrar sua viagem ao país dos Taraumaras, refazendo essa narrativa até sua morte em 1948, como se fosse um mesmo texto

constantemente reexaminado e acrescido. A série começa com *A Montanha dos Signos*, escrito ainda no México, e *A Dança do Peiote*, imediatamente após sua volta a Paris. O último é *Tutuguri*, escrito em Rodez em 1943, novamente reescrito em 1946 e incorporado a *Para acabar com o julgamento de deus*, de 1947. O conjunto dos textos, inclusive cartas da época e cartas adicionais escritas durante seu confinamento em Rodez, foram publicados em livro, inicialmente em 1945 e depois, em versão ampliada, em 1947 em revistas e novamente em livro em 1955 (Editions L'Arbalète), para serem incorporados ao vol. IX da *Obra Completa* e também editados na coleção *Idées* (de bolso) em 1971. Os dois primeiros textos da série, escolhidos para a presente coletânea, dão um belo exemplo de narrativa poética de viagem e de antropologia participante, registrando a tentativa de viver outra cultura e não apenas observá-la. Em *A Montanha dos Signos* vemos novamente um exemplo da semiologia de Artaud: agora não são mais os produtos da cultura que formam um discurso, mas sim a própria natureza. Montanhas, pedras, abismos, tudo é linguagem e tem sentido. *A Dança do Peiote* é, sem dúvida, a melhor encenação de Teatro da Crueldade de que Artaud chegou a participar, o acontecimento mais próximo da sua noção de como devia ser um espetáculo teatral. Nesse seu relato de viagem, bem como nos seus artigos e palestras do México, e também em textos anteriores, subjaz uma questão fundamental: a do colonialismo e da descolonização cultural. Lembremos que um dos projetos do Teatro da Crueldade era encenar *A Conquista do México*; só que em vez de encená-la, Artaud foi vivê-la. A intenção, nos dois planos, da obra e da vida, era aliar-se à cultura dos dominados, a uma cultura subterrânea e reprimida, dotada de um elevado potencial subversivo. Trata-se, portanto, do mesmo processo relatado em *Heliogábalos*, que não era romano mas sírio e que tentou derrubar os deuses, a religião e a ideologia da metrópole, implantando as crenças e signos da sua terra natal, ou seja, de um povo dominado. Em vários níveis, temos sempre o mesmo confronto do dominado contra o dominador: os povos periféricos e colonizados contra a metrópole; o indivíduo contra o poder opressor do Pai, da sociedade patriarcal; o corpo, o lado sombrio da sexualidade, o inconsciente, os instintos, contra o “cogito” cartesiano (que Artaud acertadamente denuncia como produto da Roma imperial); a poesia transformada em realidade contra o discurso racional.

Esse projeto de Artaud é dialético: ele não era um conservador, não estava interessado na restauração de alguma cultura tradicional. Tanto na sua fascinação pelo hinduísmo, pela Cabala, pelas práticas xamânicas, o que o interessa é o confronto com a nossa civilização, o efeito que tudo isso possa ter para alterar nossa percepção e nossa consciência. Os biógrafos de Artaud acham que sua ida ao México foi mais uma derrota, já que ele não conseguiu se livrar da sua dependência do ópio e foi obrigado a voltar à França. Na verdade, ele não podia ter feito outra coisa. Participando de um ritual de iniciação xamânica, o passo seguinte necessariamente seria trazer de volta os resultados

dessa iniciação para a cultura européia, como forma de perturbá-la e questioná-la. Foi o que ele fez, passando a comportar-se como iniciado e profeta e não mais como escritor ou intelectual europeu: carregava o tempo todo seus dois amuletos, a espada com gravações que ganhara de um feiticeiro em Cuba e a bengala entalhada de São Patrício que recebera de um amigo, passando a publicar seus textos seguintes, a primeira edição da *Voyage au Pays des Tarahumaras* e o cabalístico *Les Nouvelles Revelations de L'Etre* sob pseudônimo, assim como boa parte da sua correspondência da época, como se ele não fosse mais o autor mas apenas mas o mero porta-voz de mensagens apocalípticas. Loucura ou dramatização das suas idéias? Está aí uma questão que não pode ser colocada, que é falsa sob a ótica artausiana. Pouco importa se o delírio místico de Artaud era a manifestação de um quadro clínico ou uma escolha consciente. Para o próprio Artaud, a diferença entre sintoma e ato consciente é inaceitável, já que ele queria, justamente, abolir e transpor a barreira entre a razão e o inconsciente.

A Montanha dos Signos

O país dos Taraumaras é cheio de signos, formas, efígies naturais que não parecem nascidas do acaso, como se os deuses, cuja presença aqui é notada o tempo todo, quisessem fazer seus poderes significar por meio dessas estranhas assinaturas nas quais a figura do homem é perseguida por todos os meios.

Certo, não faltam lugares nos quais a Natureza, movida por uma espécie de capricho inteligente, esculpiu formas humanas. Mas aqui o caso é diferente, pois foi sobre toda *a extensão geográfica de uma raça* que a Natureza *quis falar*.

O mais estranho é como aqueles que passam por aqui, parecendo atacados por uma paralisia inconsciente, fecham seus sentidos e ignoram tudo isso. Que a Natureza, por um estranho capricho, mostre repentinamente o corpo de um homem sendo torturado sobre o rochedo, pode-se achar inicialmente que é um capricho e que semelhante capricho nada significa. Mas quando, após dias e dias a cavalo, o mesmo encantamento inteligente se repete e *a Natureza, obstinadamente, manifesta a mesma idéia*; quando voltam as mesmas patéticas formas; quando cabeças de deuses conhecidos aparecem nos rochedos e delas emana um tema de morte, tema ao qual o homem terá que prestar tributo - e ao vulto desmembrado de *um homem* respondem outros *tornados menos obscuros*, mais desprendidos da matéria petrificaste, dos deuses que sempre o torturaram -: quando toda uma região da terra desenvolve uma filosofia paralela à dos homens; quando se sabe que a linguagem de sinais utilizada pelos primeiros homens agora se encontra formidavelmente ampliada sobre os rochedos; então

certamente não se pode achar que se trata apenas de um capricho e que tal capricho nada significa.

Se a maior parte da raça Taraumara é autóctone e se, como eles pretendem, caíram do céu na Sierra, então pode-se afirmar que caíram numa *Natureza já preparada*. E que esta natureza quis pensar como se fosse humana. Assim como fez *evolúirem* homens, também fez *evolúirem* rochedos.

O homem nu e torturado, vi-o pregado num rochedo, as formas acima dele volatilizadas pelo sol; mas, não sei por qual milagre ótico, o homem na parte de baixo permanecia **inteiro**, mesmo estando sob a mesma luz.

Não saberia dizer quem estava enfeitiçado, se a montanha ou eu, porém milagres óticos análogos, eu os vi durante o périplo pela montanha, aparecendo pelo menos uma vez por dia, todos os dias.

Pode ser que eu tenha nascido com um corpo atormentado, ilusório como a imensa montanha; mas é um corpo cujas obsessões servem para alguma coisa; e percebi, na montanha, para que serve *a obsessão de contar*. Não houve sombra que eu deixasse de contar ao vê-la dando voltas ao redor de alguma coisa; e muitas vezes foi somando sombras que cheguei até estranhos lugares.

Vi, na montanha, um homem nu debruçado numa grande janela. Sua cabeça era apenas um buraco, uma espécie de cavidade circular na qual, conforme a hora, aparecia o sol ou a lua. Seu braço direito estendia-se como uma barra, o esquerdo também era uma barra, mas mergulhado em- sombras e dobrado.

Era possível contar suas costelas, sete de cada lado. No lugar do umbigo brilhava um triângulo luminoso, feito de quê? Não saberia dizer. Como se a natureza tivesse escolhido esta parte da montanha para expor seus minerais enterrados.

Ora, embora a cabeça fosse vazia, o recorte da rocha ao seu redor dava-lhe uma expressão precisa que a luz de cada hora tornava mais sutil.

Esse braço direito estendido para a frente, delimitado por um raio de luz, não indicava uma direção qualquer... E eu procurei o que ele apontava!

Ainda não era meio-dia quando me deparei com a visão; estava a cavalo e avançava rapidamente. Mesmo assim, foi possível perceber que não estava diante de formas esculpidas, mas sim de um jogo determinado de luzes que *se acrescentava* ao relevo dos rochedos.

A figura era conhecida pelos índios; pareceu-me, pela sua composição, pela sua estrutura, obedecer ao mesmo princípio ao qual toda essa montanha truncada obedecia. Na linha do seu braço havia um povoado rodeado por uma cintura de rochedos.

E vi que todos os rochedos tinham a forma de um peito feminino com os seios perfeitamente desenhados.

Vi repetir-se oito vezes o mesmo rochedo que dirigia duas sombras para o chão; vi duas vezes a mesma cabeça de animal carregando nas presas sua efígie e devorando-a; vi, dominando o povoado, uma espécie de enorme dente fálico

com três pedras no cume e quatro buracos na face externa; e vi, desde o começo, todas essas formas passarem aos poucos para a realidade.

Tinha a impressão de ler em todo lugar uma história de parto na guerra, uma história de gênese e caos, com todos esses corpos de deuses talhados como homens e essas estátuas humanas truncadas. Nenhuma forma intacta, nenhum corpo que não parecesse saído de um massacre recente, nenhum grupo onde eu não lesse o combate que o dividia.

Descobri homens afogados, semidevorados pela pedra e, nos rochedos de cima, outros homens que lutavam para afundá-los.

Na Cabala existe uma música dos números e esta música, que reduz o caos material a seus princípios, explica, por uma espécie de matemática grandiosa, como a natureza se organiza e dirige o nascimento das formas retiradas ao caos. E tudo que eu via parecia obedecer a uma cifra. As estátuas, as formas, as sombras sempre davam um número 3, 4, 7, 8 que voltava. Os bustos de mulheres truncadas eram em número de 8; o dente fálico, já disse, tinha três pedras e quatro furos; as formas volatilizadas eram 12, etc. Repito: podem dizer que essas formas são naturais; mas sua repetição, esta não é natural. Menos natural ainda é como essas formas da sua terra são repetidas pelos Taraumaras nos seus ritos e danças. E tais danças não nascem do acaso, mas obedecem à mesma matemática secreta, à mesma preocupação com o jogo sutil dos números ao qual obedece a Sierra toda.

Ora, essa Sierra habitada e que exala um pensamento metafísico, os Taraumaras a semearam de signos, signos perfeitamente conscientes, inteligentes e determinados.

Em todas as curvas do caminho, vê-se árvores *voluntariamente queimadas* em forma de cruz ou de seres e, freqüentemente, tais seres são duplos e estão frente à frente, como para manifestar a dualidade essencial das coisas; e essa dualidade, a vi reduzida a seu princípio por um signo em forma de encerrado num círculo que me pareceu marcado a ferro em brasa sobre um grande pinheiro,, outras árvores carregavam lanças, trevos, folhas de acanto rodeadas de cruces; aqui e ali, em lugares estreitos, apertados corredores de rocha nos quais linhas de cruces egípcias com braçadeiras desdobravam-se em teorias; e as portas das casas taraumaras exibiam o signo do mundo dos Maias: dois triângulos opostos com as pontas ligadas por uma barra; e essa barra é a Árvore da Vida que passa pelo centro da Realidade.

Assim, caminhando através da montanha, essas lanças, cruces, trevos, corações folhudos, cruces com postas, triângulos, seres que se defrontam e que se opõem para assinalar a guerra eterna, sua divisão, sua dualidade, despertam em mim estranhas lembranças. Lembro-me imediatamente que houve, na História, seitas que incrustaram esses mesmos signos nos rochedos; cujos homens usavam esses signos, esculpidos em jade, batidos no ferro ou cinzelados. E ponho-me pensar que esse simbolismo dissimula uma Ciência. E me parece estranho que o primitivo povo dos Taraumaras, cujos ritos e cujo

pensamento são mais antigos que o Dilúvio, já possuísse uma tal Ciência, muito antes do aparecimento da lenda do Graal, muito antes da formação da Seita dos Rosacruzes.

A Dança do Peiote

A possessão física continuava aí. Este cataclisma que era meu corpo.. Após vinte e oito dias de espera, ainda não tinha voltado a mim - ou melhor dizendo, *saído* até mim. Até mim, esta montagem deslocada, este pedaço de geologia avariada.

Inerte como a terra com suas rochas - e todas essas fendas que correm pelos estratos sedimentares empilhados. Quebradiço, é claro, eu estava, não em certos lugares mas por completo. Desde meu primeiro contato com essa terrível montanha que certamente levantou barreiras contra mim para impedir-me de entrar. E o sobrenatural, depois que estive lá, não me parece mais ser uma coisa tão extraordinária a ponto de eu não poder dizer, no sentido literal do termo, que fui *enfeitiçado*.

Dar um passo não era mais dar um passo; era, para mim, sentir *onde* levava minha cabeça. É possível compreender isso? Membros que me obedecem um depois do outro, que avançam um depois do outro; e a posição vertical sobre a terra, que é preciso manter. Pois a cabeça, transbordando de ondas, sem conseguir dominar seus vagalhões, a cabeça sente todos os vagalhões da terra debaixo dela, enlouquecendo-a e impedindo-a de permanecer ereta.

Vinte e oito dias dessa possessão pesada, desse montão de órgãos desarrumados que era eu, aos quais tinha a impressão de assistir como se fosse uma imensa paisagem de gelo a ponto de deslocar-se.

A possessão continuava, tão terrível que para ir da casa do índio até uma árvore a alguns passos de distância, era preciso mais que coragem, era preciso apelar para reservas de uma vontade verdadeiramente *desesperada*. E ter chegado tão longe, encontrar-me finalmente no limiar de um encontro e neste lugar do qual esperava tantas revelações e sentir-me perdido, tão deserto, tão *deposto*. Tivesse eu jamais conhecido o prazer, tivesse eu) jamais tido sobre a terra sensação alguma que não fosse a angústia e o desespero irremediável; então não estaria num estado diferente dessa dor fissurante que me perseguia todas as noites. Houvesse para mim qualquer outra coisa que não estivesse na soleira da agonia e seria possível encontrar ao menos um corpo, um só corpo humano que escapasse à minha crucificação perpétua.

Precisava, é claro, de vontade para acreditar que algo fosse acontecer. E tudo isso, por quê? Por uma dança. Por um rito de índios perdidos que nem sabem mais quem são e de onde vêm e que, quando interrogados, nos respondem com histórias cuja ligação e cujo segredo já perderam.

Depois de fadigas tão cruéis que, repito, é-me impossível deixar de acreditar que não tinha sido enfeitado, que as barreiras de desagregação e cataclisma que senti erguerem-se em mim não tenham sido resultado de uma premeditação inteligente e calculada, consegui chegar a um dos últimos lugares da terra onde a dança da cura pelo Peiote ainda existe e, mais ainda, lá onde foi inventada. Mas que foi isso? Que falso pressentimento, que intuição ilusória e fabricada fazendo-me esperar uma liberação qualquer para meu corpo e também - e principalmente - uma força, uma iluminação em toda a amplidão da minha paisagem interna a qual sentia nesse preciso instante como fora de qualquer dimensão?

Faz vinte e oito dias que semelhante suplício inexplicável começou. Faz doze dias que me encontro nesse canto isolado do mundo, na clausura da imensa montanha, esperando a boa-vontade dos meus feiticeiros.

Por que toda vez que sentia estar tocando uma etapa capital da minha existência, como nesse instante, não chegava lá como um ser completo? Por que essa terrível sensação de perda, de falta a ser preenchida, de evento frustrado? Sim, verei os feiticeiros executando seu rito - mas em que esse rito me beneficiará? Eu os verei. Receberei a recompensa por minha paciência que nada, até agora, conseguiu fazer esmorecer. Nada; nem o caminho terrível, nem a viagem com um corpo consciente porém desacordado, que foi preciso arrastar, que foi preciso quase matar para impedir que se rebelasse; nem a natureza com suas bruscas tempestades rodeando-nos com seus romances de trovoadas; nem a noite atravessada por espasmos quando vi em sonhos um jovem índio coçando-se num frenesi hostil exatamente nos lugares percorridos por espasmos - e dizia, ele que mal me conhecia desde a véspera: “Ah, quero que todo o mal lhe aconteça”.

O Peiote, já o sabia, não fora feito para os brancos. Tentavam impedir-me a todo custo de chegar à cura através desse rito instituído para atingir a própria natureza dos espíritos. E um branco, para esses índios, é um homem que abandonou os espíritos. Sendo eu o beneficiário dos ritos, isto seria uma perda para eles, com seu inteligente camuflar do espírito.

Uma perda para os espíritos; outros tantos espíritos que não chegariam a se beneficiar.

Além disso há a questão do *Tesguino*, o álcool que leva oito dias sendo macerado nas jarras; - e não há tantas jarras, tantos braços preparados para pilar o milho.

Bebido o álcool, os feiticeiros do Peiote ficam imprestáveis e se torna necessária uma nova preparação. Aconteceu que um homem da tribo acabara de morrer quando cheguei ao povoado e importava que os ritos, os sacerdotes, o álcool, as cruces, os espelhos, os raladores, as jarras e toda essa extraordinária tralha para a dança do Peiote fosse utilizada em benefício do morto. Pois, morto, seu espírito precisava que os maus espíritos fossem imediatamente afastados.

E depois de vinte e oito dias de espera ainda tive que suportar, durante uma prolongada semana, uma inverossímil comédia. Havia por toda a montanha uma desatinada movimentação de mensageiros sendo enviados aos feiticeiros. Mas assim que os mensageiros partiam, apareciam os feiticeiros em pessoa, espantando-se por nada estar pronto. E eu descobria que estavam brincando comigo.

“Os do *Ciguri* (dança do Peiote) não bons, diziam-me. Não *servem*. Tome esses”. E me empurravam velhos que imediatamente se partiam em dois, enquanto seus amuletos tilintavam estranhamente. E vi que estava diante de mágicos e não de feiticeiros. Fiquei sabendo depois que os falsos sacerdotes eram íntimos amigos do morto.

Até que um dia a agitação se acalmou, sem gritos, sem debates, sem novas promessas dirigidas a mim. Como se tudo isso fizesse parte do rito e a brincadeira tivesse durado o bastante.

Afinal, eu não viera a esse fundo de montanha dos índios Taramaras para buscar lembranças e pinturas. Já sofrera o bastante, parece-me, para ganhar em troca um pouco de realidade.

E assim, à medida que o sol se punha, uma visão foi se impondo aos meus olhos.

Tinha diante de mim a Natividade de Hieronymus Bosch, disposta em ordem e orientada, com o velho alpendre, as tábuas deslocadas diante do estábulo, a luz do Infante brilhando à esquerda entre os animais, as granjas espalhadas, os pastores; no primeiro plano, animais balindo; à direita, os reis-dançarinos. Os reis, com suas coroas de espelhos na cabeça e seus mantos retangulares de púrpura nas costas, à minha direita na cena, como os reis magos do quadro de Bosch. E, repentinamente, quando me virei, duvidando até o último momento que meus feiticeiros aparecessem, eu os vi descendo a montanha, apoiados em compridos bastões, as mulheres com grandes cestos, servos armados de feixes de cruces como árvores, espelhos brilhando como nêgas de céu no meio daquele aparato de cruces, chuços, pás, troncos de árvores desbastadas. E essa gente dobrava-se toda sob o peso de um insólito aparelhamento, as mulheres dos feiticeiros, assim como seus homens, apoiados em enormes bastões que os ultrapassavam de uma cabeça.

Fogueiras cresciam na direção do céu. Embaixo, as danças já haviam começado, diante dessa beleza finalmente concretizada, dessa beleza de imagens fulgurantes como vozes num subterrâneo iluminado, senti que meus esforços não haviam sido vãos.

Lá em cima, no alto das montanhas cujas escarpas desciam na direção dos povoados como degraus, haviam traçado um círculo de terra. Já as mulheres, ajoelhadas diante dos seus *metates* (tigelas de pedra) debulhavam o Peiote com uma espécie de brutalidade escrupulosa. Os oficiantes se puseram a pisotear o círculo. Pisotearam rigorosamente e em todas as direções; e acenderam uma fogueira que o vento aspirava para cima em turbilhões.

Durante o dia, tinham matado dois cabritos. E agora os via sobre um tronco desbastado de árvore, cortado em forma de cruz, os pulmões e o coração dos animais tremendo ao vento noturno.

Havia um outro tronco desbastado de árvore ao lado, o fogo aceso no meio do círculo provocando inumeráveis reflexos, qualquer coisa como um incêndio visto por vidros grossos e empilhados. Cheguei perto para ver o que era e distingui um incrível emaranhado de sininhos, alguns de prata, outros de chifre, presos em correias de couro, esperando o momento de começar o culto.

Plantaram dez cruces, de tamanho desigual, do lado que nasce o sol - todas simetricamente enfileiradas; prenderam um espelho em cada cruz.

Os vinte e oito dias de uma horrível espera, depois da perigosa supressão da droga, finalmente culminavam num círculo povoado de Seres, aqui representados por dez cruces.

Dez, em número de dez, como os Mestres invisíveis do Peiote na Sierra.

E entre esses dez: o Princípio Masculino da Natureza, chamado pelos índios de *San Ignacio* e sua fêmea *San Nicolas*!

Em volta do círculo uma zona moralmente deserta onde nenhum índio se aventuraria: contam que nesse círculo até mesmo os pássaros extraviados caem e as mulheres grávidas sentem seus embriões se decomporem.

No círculo dessa dança existe uma história do mundo, encerrada entre dois sóis, o que desce e o que sobe. E é na descida do sol que os feiticeiros entram no círculo e o dançarino dos seiscentos sininhos (trezentos de chifre e trezentos de prata) solta seu grito de coioate na floresta.

O dançarino entra e sai e, no entanto, não deixa o círculo. Ele avança deliberadamente para o mal, mergulha nele com uma espécie de horrenda coragem, num ritmo que parece representar a Doença, mais que a dança. E tem-se a impressão de vê-lo subitamente emergir e desaparecer, num movimento que evoca não sei que obscuras tantalizações. Ele entra e sai: "*Sair para o dia, no primeiro capítulo*", como diz do Duplo do Homem o *Livro dos Mortos Egípcio*. Pois esse avanço na doença é uma viagem, *uma descida PARA SAIR DE NOVO NO DIA*. - Ele dá voltas no sentido da Suástica, sempre da direita para a esquerda e pelo alto.

Ele pula com seu exército de campainhas, como uma aglomeração de abelhas enlouquecidas e aglutinadas numa crepitante e tempestuosa desordem.

Dez cruces no círculo e dez espelhos. Uma viga com três feiticeiros nela. Quatro coadjuvantes (dois homens e duas mulheres). O dançarino epilético e eu, para quem estava sendo feito o rito.

Ao pé de cada feiticeiro *um* buraco em cujo fundo o Masculino e o Feminino da Natureza, representados pelas raízes hermafroditas do Peiote (sabe-se que o Peiote tem forma de sexo de homem e de mulher, misturados) dormem na matéria, ou seja, no Concreto.

E o buraco, com um vasilhame de madeira ou barro emborcado nele, representa bastante bem o Globo do Mundo. Sobre a vasilha, os feiticeiros

ralam a mistura ou deslocamento dos dois princípios, e o ralam no abstrato, ou seja, no seu Princípio. Enquanto isso, os dois princípios encarnados repousam na matéria, ou seja, no Concreto.

E é durante a noite toda que os feiticeiros restabelecem as ligações perdidas, com gestos triangulares que cortam estranhamente as perspectivas do ar.

Entre os *dois sóis*, *doze* tempos em *doze* fases. E a marcha ao redor de tudo que se remexe ao redor do fogaréu, nos limites sagrados do círculo: o dançarino, os raladores, os feiticeiros.

Entre cada fase, os dançarinos oferecem a prova física do rito, da eficácia da operação. Hieráticos, rituais, sacerdotais, lá estão eles alinhados sobre sua viga, embalando seus raladores como bebês. De qual idéia perdida de etiqueta vêm o sentido dessas inclinações, dessas medidas, dessa caminhada em círculos na qual se contam os passos e todos se persignam diante do fogo, saudando-se mutuamente e saindo?

Então eles se levantam, procedem às medidas que descrevi, uns como se estivessem montados em andaimes, outros como autômatos truncados. Eles atravessam o círculo. Mas eis que, ultrapassado o círculo, um metro além dele, esses sacerdotes, que andam entre dois sóis, repentinamente se transformam em homens, ou seja, organismos abjetos que devem ser lavados, pois o rito é feito para lavá-los. Comportam-se como Posseiros, esses sacerdotes, como uma espécie de trabalhadores das trevas criados para mijar e cagar. Eles mijam, peidam e cagam com um extraordinário tonitruar; e se acredita, ao escutá-los, que estejam tentando nivelar a verdadeira trovoadas, reduzindo-a à *sua necessidade* de abjeção.

Dos três feiticeiros que lá estavam, dois deles, os dois maiores e mais baixos, tinham ganho havia três anos o direito de manejar o ralador (pois o direito de manejar o ralador é adquirido e é nesse direito que repousa toda a nobreza da casta dos feiticeiros do Peiote entre os índios Taraumaras); e o terceiro, havia dez anos. E o mais velho no rito, devo dizer, era quem mijava melhor e peidava com mais ênfase e força.

E foi ele que, orgulhoso por essa espécie de purgação grosseira, logo em seguida se pôs a escarrar. Ele cuspiu após ter tomado o Peiote, assim como todos nós. Pois encerradas as doze fases da dança, como a aurora ia despontar, passaram-nos o Peiote ralado que parecia uma espécie de calda lamacenta e à nossa frente foram cavados novos buracos para receber nossos escarros, das nossas bocas tornadas sagradas pela passagem do Peiote.

"Cospe, disse-me o dançarino, o mais fundo na terra que puder, pois nenhuma parcela do Ciguri jamais poderá emergir".

E o feiticeiro, mais envelhecido ainda sob seus paramentos, foi quem cuspiu mais abundantemente, com os escarros mais compactos e grossos. E os demais feiticeiros, bem como os dançarinos, em círculo ao redor do buraco, vieram admirá-lo.

Depois de cuspir, caí de sono. O dançarino à minha frente não parava de passar e repassar, dando voltas e gritando *por ostentação*, pois havia descoberto que seu grito me agradava.

"Levante-se homem, levante-se", gritava a cada volta, sempre mais inútil, que ele dava.

Desperto e titubeante, fui levado até as cruzes para a cura final quando os feiticeiros fazem o ralador vibrar sobre a cabeça do paciente.

Tomei parte, então, no rito da água, das pancadas na cabeça, dessa espécie de cura mútua entre os participantes e das abluções desmedidas.

Eles pronunciaram estranhas palavras em cima de mim e me aspergiram com água; depois se aspergiram uns aos outros, nervosamente, pois a mistura de álcool de milho e Peiote começava a enlouquecê-los.

E foi com esses derradeiros passos que a dança do Peiote se encerrou.

A dança do Peiote está no ralador, nessa madeira impregnada de tempo que conserva os sais secretos da terra. É nessa vareta estendida e recolhida que repousa a ação curativa do rito, tão complexo, tão recuado no tempo, que é preciso rastreá-lo como a um animal na floresta.

Parece que existe um lugar na alta Sierra mexicana onde esses raladores abundam. Lá eles dormem, esperando que o Homem Predestinado os descubra e os faça *sair à luz do dia*.

Cada bruxo Taraumara, ao morrer, deixa seu ralador com uma dor maior que seu próprio corpo; seus descendentes, sua família, o levam embora e o enterram num rincão sagrado da floresta.

Quando um índio Taraumara sente o chamado para manejar o ralador e distribuir a cura, faz retiros durante três anos consecutivos, de uma semana cada, na época da Páscoa.

É lá, dizem, que o Senhor Invisível do Peiote fala com ele, junto com seus nove assistentes, e lhe passa o segredo. E então ele volta com o ralador devidamente preparado.

Talhado numa madeira de terras quentes, cinzento como minério de ferro, todo gravado, com signos nas extremidades: quatro triângulos com um ponto para o Macho-Princípio e dois pontos para a Fêmea da Natureza, divinizada.

O número de entalhes gravados é o mesmo do número de anos que o feiticeiro tinha ao adquirir o direito de ralar e aplicar os exorcismos que afastam os Elementos.

E esse é o aspecto dessa tradição misteriosa que ainda não consegui entender. Pois os feiticeiros do Peiote parecem ter efetivamente ganho alguma coisa ao término dos seus três anos de retiro na floresta.

Há um mistério até hoje ciosamente guardado pelos feiticeiros Taraumaras. O que eles ganharam a mais, o que eles, por assim dizer, recuperaram, são coisas das quais o índio Taraumara estranho à aristocracia da seita não tem a mínima idéia. E os próprios feiticeiros permanecem decididamente mudos a respeito desse assunto.

Qual palavra singular, qual palavra perdida lhes é passada pelo Senhor do Peiote? Porque três anos para aprender a mexer com o ralador, com o qual os feiticeiros efetuam, convêm assinalar, *curiosas auscultações*?

O que arrancaram eles da floresta, o que a floresta *lhes passa tão lentamente*?

O que, enfim, lhes foi transmitido sem estar contido no aparato exterior do rito, sem ser explicável pelos gritos penetrantes do dançarino, nem pela dança que vai e volta como uma espécie de pêndulo epiléptico, nem pelo círculo, pela fogueira, pelas cruzeiras com seus espelhos onde as cabeças deformadas dos feiticeiros alternadamente se incham e desaparecem entre as chamas da fogueira, nem pelo vento da noite que fala e sopra nos espelhos, nem pelo canto dos feiticeiros que embalam seu ralador, canto esse extraordinariamente vulnerável e íntimo?

Eles me haviam deitado no chão, ao pé da enorme viga na qual sentavam-se os feiticeiros entre uma dança e outra.

Deitado no chão, para que o rito baixasse em mim, para que o fogo, os cantares, os gritos, a dança e a própria noite, como uma abóbada animada e humana, dessem voltas ao meu redor como se estivessem vivos. Havia pois uma cúpula giratória, uma organização física de gritos, tons, passos, cantos. E por cima de tudo a impressão, que vinha e voltava outra vez, de que por trás disso tudo e acima de tudo, dissimulava-se ainda outra coisa: *o Principal*.

Ainda não renunciei de todo a essas perigosas dissociações provocadas pelo Peiote, que faz vinte anos procurava por outros meios; não subi a cavalo com meu corpo arrancado a si próprio, privado dos seus reflexos essenciais pela suspensão da droga; não fui esse homem de pedra que precisava de mais dois homens para torná-lo um homem montado no cavalo, e que era montado e desmontado como um autômato desamparado, - e a cavalo punham minhas mãos nas rédeas e era preciso cerrar meus dedos em volta das rédeas, pois era tão evidente que eu tinha perdido minha liberdade; não venci pela força do meu espírito a invencível hostilidade orgânica onde era eu quem não queria mais andar, apenas para trazer de volta uma coleção de imagens caducas, das quais a *Época*, fiel nisso a todo um sistema, extrairia apenas idéias para cartazes e para os modelos dos seus costureiras. Era preciso doravante que qualquer coisa de fugidio por trás dessa pesada trituração, que equipara a aurora a noite, que essa coisa qualquer fosse extraída para fora e que *servisse*, que servisse justamente pela *minha crucificação*.

Sabia que meu destino físico estaria irremediavelmente ligado a isso. Estava preparado para todas as queimaduras, esperava os primeiros frutos da queimadura com vistas a uma combustão logo generalizada.

VAN GOGH: O SUICIDADO PELA SOCIEDADE

Em fevereiro de 1947 Artaud foi ver a mostra de Van Gogh no museu de l'Orangerie, no qual estavam expostas 173 obras do grande pintor holandês. Pouco antes saíra no jornal *Arts* um artigo de um psiquiatra focalizando Van Gogh sob um ponto de vista clínico intitulando-o inclusive de degenerado. De volta da exposição Artaud pôs-se a escrever imediatamente seu texto. Consta que o teria escrito em dois dias. Na verdade, a maior parte foi feita em uma semana. Foi publicado em setembro de 1947 e logo em seguida recebeu o prêmio *Sainte-Beuve*; na época, o principal prêmio literário para ensaios na França. Não deixa de ser uma ironia o fato do marginalizado Artaud receber um prêmio dessa importância e de viver uma espécie de consagração - seus textos eram publicados logo depois que terminava de escrevê-los e as *Cartas de Rodez* já estavam na segunda edição - no fim da vida, quando já definhava às vésperas da morte.

Van Gogh é um dos textos mais bonitos, de maior intensidade poética de Artaud. Há uma espécie de síntese, de junção do texto corrido das *Cartas* e da batida mais compassada, mais ritmada do *Momo* e de *Ci-Gît*. Quando o assunto era algum outro “maldito” hiper-romântico, Artaud escrevia apaixonadamente. Isso pode ser visto também na sua carta sobre Lautréamont, de 1946, e no seu texto sobre Gérard de Nerval.

Van Gogh: o Suicidado Pela Sociedade (trechos)

Pode-se falar da boa saúde mental de van Gogh, que em toda sua vida apenas assou uma das mãos e, fora disso, limitou-se a cortar a orelha esquerda numa ocasião.

num mundo no qual diariamente comem vagina assada com molho verde ou sexo de recém-nascido flagelado e triturado,
assim que sai do sexo materno.

E isso não é uma imagem, mas sim um fato abundante e cotidianamente repetido e praticado no mundo todo.

E assim é que a vida atual, por mais delirante que possa parecer esta afirmação, mantém sua velha atmosfera de depravação, anarquia, desordem,

delírio, perturbação, loucura crônica, inércia burguesa, anomalia psíquica (pois não é o homem, mas sim o mundo que se tornou anormal), proposital desonestidade e notória hipocrisia, absoluto desprezo por tudo que tem uma linhagem

e reivindicação de uma ordem inteiramente baseada no cumprimento de uma primitiva injustiça;

em suma, de crime organizado.

Isso vai mal porque a consciência enferma mostra o máximo interesse, nesse momento, em não recuperar-se da sua enfermidade.

Por isso, uma sociedade infecta inventou a psiquiatria, para defender-se das investigações feitas por algumas inteligências extraordinariamente lúcidas, cujas faculdades de adivinhação a incomodavam.

Gérard de Nerval não estava louco, mas o acusaram de estar louco para desacreditar certas revelações fundamentais que estava em vias de fazer;

e, além de acusá-lo, certa noite golpearam sua cabeça, golpearam-no fisicamente para que esquecesse os fatos monstruosos que ia revelar e que, por causa deste golpe, passaram do plano mental para o plano supranatural, pois a sociedade toda, conjurada contra sua consciência, mostrou-se naquele momento suficientemente forte para obrigá-lo a esquecer sua verdade.

Não, van Gogh não estava louco, mas suas telas eram jorros de substância incendiária, bombas atômicas cujo ângulo de visão, ao contrário de toda a pintura com prestígio na sua época, teria sido capaz de perturbar seriamente o conformismo espectral da burguesia do Segundo Império e dos esbirros de Thiers, Gambetta, Félix Faure, assim como os de Napoleão III.

Pois a pintura de van Gogh ataca, não um determinado conformismo dos costumes, mas das instituições. E até a natureza exterior, com seus climas, suas marés e suas tormentas equinociais não pode mais manter a mesma gravitação depois da passagem de van Gogh pela Terra.

Tanto mais razão para, no plano social, as instituições se decomporem e a medicina parecer um hediondo e imprestável cadáver que declara louco a van Gogh.

Diante da lucidez ativa de van Gogh, a psiquiatria nada mais é que um antro de gorilas obcecados e perseguidos que só dispõem de uma ridícula terminologia para aplacar os mais espantosos estados de angústia e asfixia humana,

uma terminologia digna dos seus cérebros tarados.

Com efeito, não existe psiquiatra que não seja um erotômano declarado.

E não creio em exceções à regra da inveterada erotomania dos psiquiatras.

.....
E o que é um autêntico louco?

É um homem que preferiu ficar louco, no sentido socialmente aceito, em vez de trair uma determinada idéia superior de honra humana.

Assim, a sociedade mandou estrangular nos seus manicômios todos aqueles dos quais queria desembaraçar-se ou defender-se porque se recusavam a ser seus cúmplices em algumas imensas sujeiras.

Pois o louco é o homem que a sociedade não quer ouvir e que é impedido de enunciar certas verdades intoleráveis.

Nesse caso, a reclusão não é sua única arma e a conspiração dos homens tem outros meios para triunfar sobre as vontades que deseja esmagar.

Além dos feitiços menores dos bruxos de aldeia, há as grandes sessões de enfeitiçamento global das quais participa, periodicamente, a consciência em pânico.

Assim, por ocasião de uma guerra, de uma revolução, de um transtorno social ainda latente, a consciência coletiva é interrogada e se questiona para emitir um julgamento.

Essa consciência também pode ser provocada e despertada por certos casos individuais particularmente flagrantes.

Assim foi que houve feitiços coletivos nos casos de Baudelaire, Edgar Poe, Gérard de Nerval, Nietzsche, Kierkegaard, Hölderlin, Coleridge, e também no caso de van Gogh.

Podem ser feitos durante o dia, mas geralmente são realizados à noite.

Então, estranhas forças são despertadas e levadas à abóbada celeste; a essa espécie de cúpula sombria que, sobre a respiração da humanidade, constitui a venenosa hostilidade do espírito maligno da maioria das pessoas.

É assim que as poucas pessoas lúcidas e de boa vontade que se debatem sobre a terra já se viram, em certas horas da noite ou do dia, tragadas pela profundidade de autênticos pesadelos em vigília e rodeadas por uma poderosa sucção, pela poderosa opressão tentacular de uma espécie de magia cívica que logo será vista aparecendo nos costumes de modo mais manifesto.

Diante dessa sordidez unânime que de um lado se baseia no sexo e de outro na missa e outros ritos psíquicos, não há delírio em passear à noite com um chapéu corado por doze velas para pintar uma paisagem natural;

pois como faria o pobre van Gogh para iluminar-se, como tão bem assinalou outro dia nosso amigo, o ator Roger Blin?

Quanto à mão assada, trata-se de heroísmo puro e simples;

quanto à orelha cortada, pura lógica direta,

e repito,

um mundo que, cada vez mais, noite e dia, come o

incomível para fazer sua maléfica vontade alcançar seus objetivos

não tem outra alternativa nessa questão

a não ser calar a boca.

POST-SCRIPTUM

Van Gogh não morreu num estado propriamente de delírio,
mas por ter sido corporalmente o campo de batalha de um problema em
tomo do qual o espírito iníquo desta humanidade se debate desde as origens.

O problema do predomínio da carne sobre o espírito, do corpo sobre a
carne ou do espírito sobre ambos.

E nesse delírio, onde está o lugar do eu humano?

Van Gogh o buscou durante toda sua vida com uma singular energia e
determinação,

e ele não se suicidou num acesso de loucura, de desespero por não
conseguir encontrá-lo,

mas, pelo contrário, ele havia conseguido, tinha descoberto o que era e
quem era quando a consciência coletiva da sociedade, para puni-lo por ter
rompido as amarras,

o suicidou.

E aconteceu com van Gogh como poderia ter acontecido com qualquer um
de nós, por meio de uma bacanal, de uma missa, de uma absolvição ou qualquer
outro rito de consagração, possessão, sucubação ou incubação.

Assim a sociedade inoculou-se no seu corpo, esta sociedade

absolvida,

consagrada,

santificada

e possuída,

apagou nele a consciência sobrenatural que acabara de adquirir e, como
uma inundação de corvos negros nas fibras da sua árvore interna,

submergiu-o num último vagalhão

e, tomando seu lugar,

o matou.

Pois está na lógica anatômica do homem moderno nunca ter podido viver,
nunca ter podido pensar em viver, a não ser como possuído.

OC SUICIDADO PELA SOCIEDADE

.....
Os corvos pintados por ele, dois dias antes da sua morte, não lhe abriram as
portas de certa glória póstuma, como tampouco o fizeram suas demais telas, mas
abrem para a pintura pintada, ou melhor, para a natureza não-pintada, a porta
oculta de um mais-além possível, de uma permanente realidade possível através
da porta aberta por van Gogh para um enigmático e sinistro mais-além.

Não é comum ver um homem, com o balaço que o matou já no seu ventre,
povoar uma tela de corvos negros sobre uma espécie de campo talvez lívido, em

todo caso vazio, no qual a cor de borra de vinho da terra se confronta violentamente com o amarelo sujo do trigo.

Mas nenhum outro pintor além de van Gogh teria achado, como ele o fez para pintar seus corvos, esse negro de trufa, esse negro de “banquete faustoso” e, ao mesmo, tempo, como que excremental das asas dos corvos surpreendidos pelo resplendor declinante do crepúsculo.

E do que se queixa a terra sob as asas dos *faustosos* corvos, sem dúvida faustosos só para van Gogh, suntuosos augúrios de um mal que já não o afetará?

Pois ninguém, até então, havia conseguido converter a terra nesse trapo sujo empapado de vinho e sangue.

O céu do quadro é muito baixo, aplastrado,
violáceo como as margens do raio.

A insólita franja tenebrosa do vazio que se ergue atrás do relâmpago.

Van Gogh soltou seus corvos, como se fossem os micróbios negros do seu baço de suicida, a poucos centímetros do alto *e como se viessem por baixo da tela,*

seguindo o negro talho da linha onde o bater da sua soberba plumagem acrescenta ao turbilhão da tormenta terrestre as ameaças de uma sufocação vinda do alto.

E contudo o quadro é soberbo.

Soberbo, suntuoso e sereno quadro.

Digno acompanhamento para a morte daquele que em vida fez girarem tantos sóis ébrios sobre tantos montões de feno rebeldes e que, desesperado, com um balaço no ventre, não poderia deixar de inundar com sangue e vinho uma paisagem, empapando a terra com uma última emulsão, radiante e tenebrosa, com sabor de vinho azedo e vinagre talhado.

Pois esse é o tom da última tela pintada por van Gogh, que nunca ultrapassou os limites da pintura e evoca os acordes bárbaros e abruptos do mais patético, passional e apaixonado drama isabelino.

É isso o que mais me surpreende em van Gogh, o mais pintor de todos os pintores e aquele que, sem afastar-se do que chamamos de pintura, sem sair dos limites do tubo, do pincel, do enquadramento do *tema* e da tela, sem recorrer à anedota, ao relato, ao drama, à profusa ação de imagens, à beleza intrínseca do assunto, conseguiu imbuir a natureza e os objetos de tamanha paixão que qualquer conto fabuloso de Edgar Poe, Herman Melville, Nathanael Hawthorne, Gérard de Nerval, Achim von Arnim ou Hoffmann em nada superam, no plano psicológico e dramático, suas modestas telas,

telas que, por outro lado, são quase todas de reduzidas dimensões, como se respondessem a um propósito deliberado.

Uma lamparina sobre uma cadeira, um sofá de palha verde trançada,
um livro no sofá

e está revelado o drama.
Quem vai entrar?
Será Gaughin ou algum outro fantasma?

A lamparina acesa sobre a cadeira de palha verde indica, ao que parece, a linha de demarcação luminosa que separa as duas individualidades antagônicas de van Gogh e Gaughin.

Relatado, o motivo estético da sua divergência talvez não ofereça um grande interesse, mas serve para indicar a profunda divisão humana entre os temperamentos de van Gogh e Gauguin.

Penso que Gauguin achava que o artista deveria buscar o símbolo, o mito, ampliar as coisas da vida até o mito,

enquanto van Gogh achava que é preciso deduzir o mito das coisas mais modestas da vida.

De minha parte, penso que tinha absoluta razão.

Pois a realidade é tremendamente superior a qualquer história, a qualquer fábula, a qualquer divindade, a qualquer super-realidade.

Basta ter o gênio para saber interpretá-la.

O que nenhum pintor havia feito antes do pobre van Gogh,

o que nenhum pintor voltará a fazer depois dele,

pois acredito que desta vez,

hoje mesmo,

agora,

neste mês de fevereiro de 1947,

é a própria realidade,

o mito da própria realidade, da própria realidade mítica, que

está se encamando.

Assim, depois de van Gogh ninguém mais *soube* mover o grande címbalo, o acorde sobre-humano, *perpetuamente* sobre-humano pelo qual ressoam os objetos da vida real

quando se sabe aguçar suficientemente os ouvidos para escutar as ondas da sua maré crescente.

Assim ressoa a luz da lamparina, a luz da lamparina acesa sobre a cadeira de palha verde ressoa como a respiração de um corpo amante na presença de um corpo de enfermo adormecido.

Soa como uma estranha crítica, um julgamento profundo e surpreendente cuja sentença van Gogh pode nos deixar adivinhar mais tarde, bem mais tarde, no dia em que a luz violeta da cadeira de palha tiver acabado de submergir o quadro.

E não se pode deixar de reparar nessa incisão de luz arroteada que morde as barras da grande cadeira turva, do velho sofá cambaio de palha verde, embora não seja percebida à primeira vista.

Pois o foco de luz está dirigido para outro lugar e sua fonte é estranhamente obscura, como um segredo do qual só van Gogh tivesse conservado a chave.

E se van Gogh não tivesse morrido com trinta e sete anos? Não chamo a Grande Carpideira para me dizer com quantas supremas obras-primas a pintura teria se enriquecido,

pois não consigo acreditar que depois dos *Corvos* van Gogh viesse a pintar mais alguma coisa.

Penso que ele morreu com trinta e sete anos porque já havia, desgraçadamente, chegado ao término da sua fúnebre e revoltante história de indivíduo sufocado por um espírito maléfico.

Pois não foi por sua própria causa, por causa da doença da sua própria loucura, que van Gogh abandonou a vida.

Foi sob a pressão do espírito maléfico que, dois dias antes da sua morte, passou a chamar-se doutor Gachet, psiquiatra improvisado e causa direta, eficiente e suficiente da sua morte.

Quando releio as canas de van Gogh para seu irmão, convenço-me firmemente que o doutor Gachet, “psiquiatra”, na verdade detestava van Gogh, pintor; e que o detestava como pintor e acima de tudo como gênio.

É quase impossível ser ao mesmo tempo médico e uma pessoa honesta, mas é escandalosamente impossível ser psiquiatra sem estar ao mesmo tempo marcado pela mais indiscutível loucura: a de ser incapaz de resistir ao velho reflexo atávico da multidão que converte qualquer homem da ciência aprisionado na turba numa espécie de inimigo nato e inato de todo gênio.

A medicina nasceu do mal, se é que não nasceu da doença e não provocou, pelo contrário, a doença para assim ter uma razão de ser; mas a psiquiatria nasceu da multidão vulgar de pessoas que quiseram preservar o mal como fonte da doença e que assim produziram do seu próprio nada uma espécie de Guarda Suíça para extirpar na raiz o espírito de rebelião reivindicatória que está na origem do gênio.

Em todo demente há um gênio incompreendido cujas idéias, brilhando na sua cabeça, apavoram as pessoas e que só no delírio consegue encontrar uma saída para o cerceamento que a vida lhe preparou.

O doutor Gachet não chegou a dizer a van Gogh que estava ali para endireitar sua pintura (como ouvi o doutor Gaston Ferdière, médico-chefe do manicômio de Rodez, dizer que estava ali para endireitar minha poesia), porém mandava-o pintar a natureza, sepultar-se na paisagem pra evitar a tortura de pensar.

No entanto, assim que van Gogh voltava as costas, o doutor Gachet lhe fechava o interruptor do pensamento.

Como quem não quer nada, mas com esse franzir a cara aparentemente inocente e depreciativo no qual todo o inconsciente burguês da terra inscreveu a antiga força mágica de um pensamento cem vezes reprimido.

Fazendo assim, o doutor Gachet não só proibia os malefícios do problema, mas também a inseminação sulfurosa, o tormento da punção que gira na garganta da única passagem com a qual van Gogh *tetânico*, van Gogh suspenso sobre o abismo da respiração, pintava.

Pois van Gogh era uma sensibilidade terrível.

Para convencer-se basta dar uma olhada no seu rosto, sempre ofegante e, sob alguns aspectos, também um enfeitiçador rosto de açougueiro.

Como o de um antigo açougueiro, agora tranqüilo e aposentado dos negócios, este rosto em sombras me persegue.

Van Gogh se auto-retratou em várias telas que, por melhor iluminadas que estivessem, sempre me deram a penosa impressão de que havia uma mentira ao redor da luz, que haviam retirado de van Gogh uma luz indispensável para abrir e franquear seu caminho dentro de si.

E esse caminho, certamente, não era o doutor Gachet o mais capacitado para indicá-lo.

Pois, como já disse, em todo psiquiatra vivente há um sórdido e repugnante atavismo que lhe faz ver em todo artista e todo gênio à sua frente um inimigo.

E sei que o doutor Gachet deixou para a história, com relação a van Gogh, atendido por ele e que terminou por suicidar-se na sua casa, a impressão de ter sido seu último amigo na terra, uma espécie de consolador providencial.

No entanto, estou cada vez mais convencido que é ao doutor Gachet de Auvers-sur-Oise que van Gogh ficou devendo aquele dia, o dia em que se suicidou em Auvers-sur-Oise;

ficou devendo, repito, ter deixado a vida,

pois van Gogh era uma dessas naturezas dotadas de lucidez superior, o que lhes permite, em qualquer circunstância, ver mais além, infinita e perigosamente mais além que o real imediato e aparente dos fatos.

Quero dizer mais além da consciência que a consciência habitualmente guarda dos fatos.

No fundo desses seus olhos sem pestanas de açougueiro, van Gogh dedicava-se incansavelmente a uma dessas operações de alquimia sombria que tomam a natureza como objeto e o corpo humano como vasilhame ou crisol.

E sei que o doutor Gachet sempre achou que isso cansava van Gogh.

O que no doutor não era o resultado de uma simples preocupação médica, mas a manifestação de uma inveja tão consciente quanto inconfessada.

Pois van Gogh tinha chegado a esse estágio de iluminismo no qual o pensamento em desordem reflui diante das descargas invasoras da matéria

e no qual pensar já não é consumir-se
e nem sequer é
e no qual nada mais resta senão *juntar pedaços do corpo*, ou seja

ACUMULAR CORPOS

Já não é mais o mundo do astral, é o mundo da criação direta que é recuperado desse modo, mais além da consciência e do cérebro.

E nunca vi um corpo sem cérebro fatigar-se por causa de telas inertes.

Suportes do inerte - essas pontes, esses girassóis, esses teixos, esses olivais, essas pilhas de feno. já não se movem.

Estão congelados.

Porém, quem poderia sonhá-los mais duros sob o traço seco que põe a descoberto seu impenetrável estremecimento?

Não, doutor Gachet, uma tela nunca faticou ninguém. São as forças de um louco em repouso, não transtornado.

Eu também estou como o pobre van Gogh: parei de pensar, mas a cada dia dirijo mais de perto formidáveis ebulições internas e gostaria de ver algum terapeuta qualquer vir repreender-me porque me fatigo.

.....
No momento de escrever essas linhas vejo o rosto vermelho ensangüentado do pintor vir na minha direção, numa muralha de girassóis eviscerados, numa formidável combustão de fagulhas de jacinto opaco e relvas de lápis-lázuli.

Tudo isso no meio de qualquer coisa como um bombardeio meteórico de átomos em que cada partícula se destaca,
prova que van Gogh concebeu suas telas como pintor, apenas
e unicamente como pintor, mas um pintor que era
exatamente *por isso*
um formidável músico.

Organista de uma tempestade suspensa que ri na límpida natureza, uma natureza pacificada entre duas tempestades ainda que, como o próprio van Gogh, mostre claramente o que está para acontecer.

Depois de termos visto isso, podemos dar as costas a qualquer tela pintada que já não terá mais o que nos dizer. A tempestuosa luz das telas de van Gogh começa seu sombrio recitativo no momento exato em que deixamos de contemplá-la.

Exclusivamente pintor, van Gogh, e nada mais,
nada de filosofia, nada de mística, nada de rito, nada de psicurgia nem de liturgia,

nada de história, nada de literatura nem de poesia,
esses girassóis de ouro bronzeado são pintados; estão pintados como
girassóis e nada mais, mas para entender agora um girassol natural, é obrigatório
passar por van Gogh, assim como para entender uma tempestade natural,
um céu tempestuoso,
uma planície da natureza,
de agora em diante é impossível não voltar a van Gogh.
Uma tempestade como essa caía sobre o Egito ou sobre as planícies da
Judéia semita;

talvez houvesse trevas semelhantes na Caldéia, Mongólia ou nas
montanhas do Tibet, as quais, pelo que sei, continuam no mesmo lugar.

E, no entanto, quando contemplo essa planície de trigo ou pedra, branca
como um ossário enterrado, sobre a qual pesa aquele velho céu violáceo, não
consigo mais acreditar nas montanhas do Tibet.

Pintor, não mais que pintor, van Gogh adotou meios de pintura pura e
nunca os degradou,
quero dizer que, para pintar, limitou-se a usar os recursos que a pintura lhe
oferecia.

Um céu tormentoso,
uma planície branca como cal,
telas, pincéis, seus cabelos ruivos, tubos, sua mão amarela, seu cavalete,
ainda que todos os lamas do Tibet sacudam sob suas roupas o apocalipse
que prepararam,

van Gogh nos terá feito sentir antecipadamente o cheiro do seu peróxido de
nitrogênio numa tela que contém uma dose suficiente de catástrofe para obrigar-
nos a nos orientar.

Um dia ele decidiu não degradar o tema;
mas, quando se vê um van Gogh, já não se pode acreditar que haja algo
menos degradável que o tema do quadro.

Na mão de van Gogh, o tema de uma lamparina acesa num sofá de palha
com uma armação violácea diz muito mais que toda a série das tragédias gregas
ou dos dramas de Cyril Turner, de Webster ou de Ford que, além disso, até hoje
não foram encenados.

Sem querer fazer literatura, é verdade que vi o rosto de van Gogh,
vermelho de sangue na explosão das suas paisagens, vir a mim,

**kohan
taver
tensur
purtan**

num incêndio,

num bombardeio,
numa explosão
para vingar a pedra de moinho que o pobre van Gogh, o louco, teve que
carregar durante toda sua vida.
O fardo de pintar sem saber por quê ou para quê.

Pois não é para este mundo,
nunca é para esta terra onde todos, desde sempre, trabalhamos, lutamos,
uivando de horror, de fome, miséria, ódio, escândalo e nojo e onde fomos
todos envenenados, embora com tudo isso tenhamos sido enfeitiçados
e finalmente nos suicidamos
como se não fôssemos todos, como o pobre van Gogh, suicidados pela
sociedade!

.....

PARA ACABAR COM O JULGAMENTO DE DEUS

Este texto deve ser lido pensando-se na sua finalidade original: como suporte para uma transmissão radiofônica, uma leitura a quatro vozes entremeada de gritos, uivos, efeitos sonoros com tambores, gongos e xilofone. Talvez seja, de tudo que Artaud produziu, a realização mais próxima da sua concepção de Teatro da Crueldade. O próprio Artaud participou da gravação, dizendo parte dos textos - junto com Roger Blin, Marie Casarès e Paule Thévenin - e cuidando dos efeitos sonoros, com enorme dificuldade, pois mal se sustentava em pé (ele teve que ditar deitado seus últimos textos, *Suppôts et Supplications*). Segundo todas as testemunhas e o depoimento daqueles que ouviram a gravação, sua “performance” foi qualquer coisa arrepiante. Na véspera da data marcada para a transmissão - 2 de fevereiro de 1948 - Wladimir Porché, diretor da Radiodifusão Francesa, a proibiu. Fernand Pouey, diretor da programação literária da rádio e responsável pelo programa La Voix des Poètes, demitiu-se imediatamente. Foram feitas duas transmissões em circuito fechado, para intelectuais convidados que pediram sua liberação. O episódio teve uma enorme repercussão, gerando uma polêmica na imprensa: jornais conservadores, tipo *Figaro*, justificando a proibição; os setores mais avançados, contestando-a.

O texto incluído na presente seleção corresponde ao programa propriamente dito e ao que foi publicado em 1948. Nas edições seguintes são acrescentados um texto sobre *O Teatro da Crueldade*, além de versões e variantes dos demais trechos, bem como um posfácio, canas e um “dossier” relatando a polêmica e transcrevendo alguns dos artigos. Há também um “Post-Scriptum” que é uma espécie de despedida de Artaud: *Quem sou eu? / De onde venho? / Sou Antonin Artaud / e basta eu dizê-lo / como só eu o sei dizer e imediatamente / verão meu corpo atual / voar em pedaços / e se juntar / sob dez mil aspectos / notórios / um novo corpo / no qual nunca mais / poderão / me esquecer*. Este corpo novo e inesquecível é a própria obra de Artaud, já que sua intenção declarada era refazer-se, construir um novo corpo ao escrever sua obra e ao vivê-la de forma tão intensa e radical.

A 25 de fevereiro de 1948 Artaud escreve para Paule Thévenin dizendo. *Paule, estou triste e desesperado / meu corpo dói de alto a baixo / tenho a impressão que as pessoas se decepcionaram com a minha transmissão de rádio. / Onde estiver a máquina / estará sempre o abismo e o nada / há uma interposição técnica que deforma e aniquila o que fazemos ... / é por isso que nunca mais mexerei com o rádio / e de agora em diante me dedicarei novamente / ao teatro / tal como o imagino / um teatro de sangue / um teatro em que cada representação terá feito algo / corporalmente / para aqueles que representam e também para aqueles que vêm ver os outros representarem Eu tive uma visão esta tarde - eu vi aqueles que me seguirão e que ainda não estão completamente encarnados porque os porcos, como aquele do restaurante de ontem à noite, comem demais Alguns comem demais - outros, como eu, não conseguem comer sem cuspir. / Todo seu / Antonin Artaud.*

Poucos dias depois, a 4 de março, o jardineiro que trazia o café da manhã para Artaud o encontrou morto ao pé da cama.

Para Acabar com o julgamento de Deus

kré	Tudo isso deverá	puc te
kré	ser arranjado	puk te
pek	muito precisamente	li le
kre	numa sucessão	pec ti le
e	fulminante	kruk
pte		

Fiquei sabendo ontem
(devo estar desatualizado ou então é apenas um boato, uma dessas intrigas divulgadas entre a pia e a privada, quando as refeições ingurgitadas são mais uma vez devidamente expulsas para a latrina)
fiquei sabendo ontem

de uma das mais sensacionais dentre essas práticas das escolas públicas americanas sem dúvida daquelas responsáveis por esse país considerar-se na vanguarda do progresso.

Parece que, entre os exames e testes requeridos a uma criança que ingressa na escola pública, há o assim chamado teste do líquido seminal ou do esperma, que consiste em recolher um pouco do esperma da criança recém-chegada para ser colocado numa proveta

e ficar à disposição para experimentos de inseminação artificial que posteriormente venham a ser feitos.

Pois cada vez mais os americanos sentem falta de braços e crianças ou seja, não de operários

mas de soldados

e eles querem a todo custo e por todos os meios possíveis fazer e produzir soldados

com vista a todas as guerras planetárias que poderão travar-se a seguir e que pretendem *demonstrar* pela esmagadora virtude da força a superioridade dos produtos americanos

e dos frutos do suor americano em todos os campos de atividade e da superioridade do possível dinamismo da força.

Pois é necessário produzir,

é necessário, por todos os meios de atividade humana, substituir a natureza onde esta possa ser substituída,

é necessário abrir mais espaço para a inércia humana,

é necessário ocupar os operários

é necessário criar novos campos de atividade

onde finalmente será instaurado o reino de todos os falsos produtos manufaturados

todos os ignóbeis sucedâneos sintéticos

onde a maravilhosa natureza real não tem mais lugar

cedendo finalmente e vergonhosamente diante dos triunfantes produtos artificiais

onde o esperma de todas as usinas de fecundação artificial

operará milagres na produção de exércitos e navios de guerra.

Não haverá mais frutos, não haverá mais árvores, não haverá

mais plantas, farmacológicas ou não, e conseqüentemente não haverá mais alimentos,

só produtos sintéticos até dizer chega,

entre os vapores,

entre os humores especiais da atmosfera, em eixos especiais de atmosferas

extraídas violentamente e sinteticamente da resistência de uma natureza que da guerra só conheceu o medo.

E viva a guerra, não é assim?

Pois é assim - não é? - que os americanos vão se preparando passo a passo para a guerra.

Para defender essa insensata manufatura da concorrência que não pode deixar de aparecer por todos os lados,

é preciso ter soldados, exércitos, aviões, encouraçados,

daí o esperma

no qual os governos americanos tiveram o descaramento de pensar.

Pois temos mais de um inimigo

que nos espreita, meu filho,

a nós, os capitalistas natos

e entre esses inimigos

a Rússia de Stalin

à qual também não faltam homens em armas.

Tudo isso está muito bem

mas eu não sabia que os americanos eram um povo tão belicoso.

Para guerrear é preciso, levar tiros

e embora tenha visto muitos americanos na guerra

eles sempre tiveram enormes exércitos de tanques, aviões, encouraçados, que lhes serviam de escudo.

Vi as máquinas combatendo muito

mas só infinitamente longe

lá atrás

vi os homens que as conduziam.

Diante desse povo que dá de comer aos seus cavalos, gado e burros as últimas toneladas de morfina autêntica que ainda restam, substituindo-a por produtos sintéticos feitos de fumaça,

prefiro o povo que come da própria terra o delírio do qual nasceram,

refiro-me aos Taraumaras

comendo o Peiote rente ao chão

à medida que nasce,

que matam o sol para instaurar o reino da noite negra

e que esmagam a cruz pra que os espaços do espaço nunca mais possam encontrar-se e cruzar-se.

E assim vocês irão ouvir a dança de TUTUGURI.

TUTUGURI

O Rito do Sol Negro

E lá embaixo, no pé da encosta amarga,

cruelmente desesperada do coração,

abre-se o círculo das seis cruzes

bem lá embaixo
como se incrustada na terra amarga,
desincrustada do imundo abraço da mãe
que baba.

A terra do carvão negro
é o único lugar úmido
nessa fenda de rocha.

O Rito é o novo sol passar através de sete pontos antes de explodir no orifício
da terra.

Há seis homens,
um para cada sol
e um sétimo homem
que é o sol
cru
vestido de negro e carne viva.

Mas este sétimo homem
é um cavalo,
um cavalo com um homem conduzindo-o.

Mas é o cavalo
que é o sol
e não o homem.

No dilaceramento de um tambor e de uma trombeta longa,
estranha,
os seis homens
que estavam deitados
tombados no rés-do-chão,
brotaram um a um como girassóis,
não sóis
porém solos que giram,
lótus d'água,
e a cada um que brota
corresponde, cada vez mais sombria

e **refreada**
a batida do tambor
até que de repente chega a galope, a toda velocidade
o último sol,
o primeiro homem,

o cavalo negro com um
homem nu,
absolutamente nu
e **virgem**
em cima.

Depois de saltar, eles avançam em círculos crescentes
e o cavalo em carne viva empina-se
e corcoveia sem parar
na crista da rocha
até os seis homens
terem cercado
completamente
as seis cruces.

Ora, o tom maior do Rito é precisamente
A ABOLIÇÃO DA CRUZ

Quando terminam de girar
arrancam
as cruces do chão
e o homem nu
a cavalo

ergue
uma enorme ferradura
banhada no sangue de uma punhalada.

A BUSCA DA FECALIDADE

Onde cheira a merda
cheira a ser.
O homem podia muito bem não cagar,
não abrir a bolsa anal
mas preferiu cagar
assim como preferiu viver
em vez de aceitar viver morto.

Pois para não fazer cocô
teria que consentir em
não ser,
mas ele não foi capaz de se decidir a perder o ser,

ou seja, a morrer vivo.

Existe no ser
algo particularmente tentador para o homem
algo que vem a ser justamente

O COCÔ (aqui rugido)

Para existir basta abandonar-se ao ser
mas para viver
é preciso ser alguém
e para ser alguém
é preciso ter um OSSO,
é preciso não ter medo de mostrar o osso
e arriscar-se a perder a carne.

O homem sempre preferiu a carne
à terra dos ossos.
Como só havia terra e madeira de ossos
ele viu-se obrigado a ganhar sua carne,
só havia ferro e fogo
e nenhuma merda
e o homem teve medo de perder a merda
ou antes **desejou** a merda
e para ela sacrificou o sangue.

Para ter merda,
ou seja, carne
onde só havia sangue
e um terreno baldio de ossos
onde não havia mais nada para ganhar
mas apenas algo para perder, a vida.

**o reche modo
to edire
de za
tau dari
do padera coco**

Então o homem recuou e fugiu.
E então os animais o devoraram.

Não foi uma violação,
ele prestou-se ao obsceno repasto.

Ele gostou disso
e também aprendeu
a agir como animal
e a comer seu rato
delicadamente.

E de onde vem essa sórdida abjeção?

Do fato de o mundo ainda não estar formado
ou de o homem ter apenas uma vaga idéia do que seja o mundo
querendo conservá-la eternamente?

Deve-se ao fato de o homem
ter um belo dia

detido
idéia do mundo.

Dois caminhos estavam diante dele:
o do infinito de fora,
o do ínfimo de dentro.

E ele escolheu o ínfimo de dentro
onde basta espremer o pâncreas,
a língua,
o ânus
ou a glândula.

E deus, o próprio deus espremeu o movimento.

É deus um ser?
Se o for, é merda.
Se não o for,
não é.
Ora, ele não existe
a não ser como vazio que avança com todas as suas formas
cuja mais perfeita imagem
é o avanço de um incalculável número de piolhos.

“O Sr. está louco, Sr. Artaud? E então a missa?”

Eu renego o batismo e a missa.
Não existe ato humano
no plano erótico interno
que seja mais pernicioso que a descida
do pretense Jesus-Cristo
nos altares.

Ninguém me acredita
e posso ver o público dando de ombros
mas esse tal Cristo é aquele que
diante do percebejo de Deus
aceitou viver sem corpo
quando uma multidão
descendo da cruz
à qual Deus pensou tê-los pregado há muito tempo,
se rebelava
e armada com ferros,
sangue,
fogo e ossos
avançava desafiando o Invisível
para acabar com o JULGAMENTO DE DEUS.

CONCLUSÃO

- E para que serviu essa emissão radiofônica, Sr. Artaud?
- Em primeiro lugar para denunciar um certo número de sujeiras sociais oficialmente sacramentadas e aceitas:
 - 1º essa emissão do esperma infantil doado por crianças para a fecundação artificial de fetos ainda por nascer e que virão ao mundo dentro de um ou mais séculos.
 - 2º para denunciar este mesmo povo americano que ocupou completamente todo o continente dos índios e que faz renascer o imperialismo guerreiro da antiga América, o qual fez com que o povo indígena anterior a Colombo fosse execrado por toda a humanidade precedente.
 - 3º Sr. Artaud, que coisas estranhas o Sr. está dizendo!
 - 4º Sim, estou dizendo coisas estranhas, pois contrariamente ao que todos foram levados a crer, os povos anteriores a Colombo eram estranhamente civilizados e isso pelo fato de conhecerem uma forma de civilização baseada exclusivamente no princípio da crueldade.
 - 5º E o que, exatamente, vem a ser isso de crueldade?
 - 6º Isso eu não sei responder.

7º Crueldade significa extirpar pelo sangue e através do sangue a deus, o acidente bestial da anormalidade humana inconsciente, onde quer que se encontre.

8º O homem, quando não é reprimido, é um animal erótico, há nele um frêmito inspirado, uma espécie de pulsação que produz inumeráveis animais os quais são formas que os antigos povos terrestres universalmente atribuíam a deus.

Daí surgiu o que chamaram de espírito.

Ora, esse espírito originário dos índios americanos reaparece hoje em dia sob aspectos científicos que meramente acentuam seu mórbido poder infeccioso, seu grave estado de vício, um vício no qual pululam doenças

pois, riam-se à vontade,

isso que chamam de micróbios

é deus,

e sabe o que os americanos e os russos usam para fazer seus átomos?

Usam os micróbios de deus.

- O Sr. está louco, Sr. Artaud.

Está delirando.

- Não estou delirando.

Não estou louco.

Afirmo que reinventaram os micróbios para impor uma nova idéia de deus.

Descobriram um novo meio de fazer deus aparecer em toda sua nocividade microbiana:

Inoculando-o no coração

onde é mais querido pelos homens

sob a forma de uma sexualidade doentia

nessa aparência sinistra de crueldade mórbida que ostenta sempre que se compraz em tetanizar e enlouquecer a humanidade como agora.

Ele usa o espírito de pureza de uma consciência que continuou cândida como a minha para asfixiá-la com todas as falsas aparências que espalha universalmente pelos espaços e é por isso que Artaud, o Momo, pode ser confundido com alguém que sofre de alucinações.

- O que o Sr. Artaud quer dizer com isso?

- Quero dizer que descobri a maneira de acabar com esse macaco de uma vez por todas

e já que ninguém acredita mais em deus, todos acreditam cada vez mais no homem.

Assim, agora e preciso emascular o homem.

- Como?

Como assim?

Sob qualquer ângulo o Sr. não passa de um maluco, um doido varrido.

- Colocando-o de novo, pela última vez, na mesa de autópsia para refazer sua anatomia.

O homem é enfermo porque é mal construído.

Temos que nos decidir a desnudá-lo para raspar esse animalúculo que o corrói mortalmente,

deus
e juntamente com deus
os seus órgãos

Se quiserem, podem meter-me numa camisa de força
mas não existe coisa mais inútil que um órgão.

Quando tiverem conseguido um corpo sem órgãos,
então o terão libertado dos seus automatismos
e devolvido sua verdadeira liberdade.

Então poderão ensiná-lo a dançar às avessas
como no delírio dos bailes populares
e esse avesso será
seu verdadeiro lugar.

MANIFESTOS E CARTAS DO PERÍODO SURREALISTA

(1924-27)

Os textos a seguir estão no Volume I da Obra Completa e são posteriores à correspondência com Jacques Rivière, ou seja, à decisão tomada por Artaud de escrever de forma mais livre e menos “literária”. *Toda escrita é porcaria...* faz parte do *Le Pèse Nerfs*, coletânea de textos contemporânea de *L’Ombilic des Limbes* e de *L’Art et La Mort*, obras nas quais Artaud junta cartas, manifestos, artigos, depoimentos e poemas em prosa. Dentre estes deve-se destacar seus textos sobre Abelardo e Heloisa, nos quais é abordada a complexa e contraditória relação entre amor, linguagem, corpo e sexo, bem como os belos poemas em prosa sobre Paolo Ucello (a pintura sempre inspirou Artaud, e são muitos os seus textos voltados para a obra de algum artista plástico) e a antológica *Lettre à la Voyante*, carta que é também um poema lírico. Dentre os depoimentos, o mais importante é o *Fragments d’un Journal d’Enfer*, no qual fala da “paralisia” que o ameaça, da sua dor, do “nó de asfixia central”, proclamando que: *Acredito em conjurações espontâneas. Nos caminhos por onde meu sangue me arrasta, é impossível que um dia eu não encontre uma verdade... Escolhi o domínio da dor e da sombra assim como outros escolheram o do brilho e da acumulação da matéria. Não trabalho na extensão de um domínio qualquer. Trabalho unicamente na duração.*

As cartas-manifesto são do número 3 de *La Révolution Surréaliste*. Artaud afirmou, no fim da vida, que elas não eram integralmente da sua autoria e que Robert Desnos teria redigido o manifesto contra os psiquiatras. Ao serem publicados, saíram efetivamente como texto coletivo, subscrito pelo grupo surrealista. No entanto, esses textos - como todos os demais que ele escreveu nesse período - são muito mais Artaud que Surrealismo. Na verdade, apresentam uma antevisão, um programa, expondo os temas que Artaud desenvolveria - e viveria - ao longo da sua obra e da sua vida. A Carta ao Papa antecipa o *Para Acabar com o julgamento de Deus* e todos as suas demais diátribas contra o Cristianismo; o manifesto anti-manicômios, a sua passagem pelos hospícios entre 1937 e 1946; o manifesto contra a proibição do ópio é retomado nas *Cartas de Rodez*; a resposta à “enquête” sobre o suicídio levanta a questão dos suicidados pela sociedade, desenvolvida no *Van Gogh*.

No mesmo número do *La Révolution Surréaliste* é publicado o relatório das atividades do *Bureau de Recherches Surréalistes*, que termina com a seguinte afirmação. *Aqui se instala uma certa fé, mas que os coproláticos me ouçam, os afásicos e em geral todos os descrentes das palavras e do verbo, os párias do pensamento*. Novamente, uma declaração de princípios muito mais do próprio Artaud que do movimento surrealista.

O Pesa-Nervos

(trecho)

Toda escrita é porcaria.

Todos aqueles que saem de um lugar qualquer, para tentar explicar seja lá o que lhes passa no pensamento, são porcos.

Toda gente literária é porca, especialmente essa do nosso tempo.

Todos os que possuem pontos de referência no espírito, quero dizer, de um lado certo da cabeça, sobre lugares bem demarcados do cérebro; todos aqueles que são mestres da língua; todos aqueles para quem as palavras têm sentido; todos aqueles para quem existem elevações da alma e correntes do pensamento, aqueles que são o espírito da sua época e que nomeiam essas correntes do pensamentos; penso nas suas mesquinhas atividades precisas e nesse ranger de autômatos vomitado para todos os lados por seu espírito;

- são porcos.

Aqueles para os quais certas palavras têm sentido e certas maneiras de ser; aqueles que têm tão boas maneiras; aqueles para quem os sentimentos podem ser classificados e que discutem um grau qualquer das suas hilariantes classificações, aqueles que ainda acreditam em “termos”; os que mexem com as ideologias de destaque na época; aqueles cujas mulheres falam tão bem, e suas mulheres também, que falam tão bem, e falam das tendências da sua época; os

que ainda acreditam numa orientação do espírito; os que seguem caminhos, que acenam com nomes, que fazem gritar as páginas dos livros;

- esses são os piores porcos.

Moço, como você está sendo gratuito!

Não; penso nos críticos barbudos.

Já falei: nada de obras, nada de língua, nada de palavras, nada de espírito, nada.

Nada a não ser um belo Pesa-Nervos.

Uma espécie de parada incompreensível e bem levantada no meio de tudo no espírito.

E não esperem que eu nomeie esse tudo, diga em quantas partes ele se divide, qual é seu peso, que eu entre nessa, que me ponha a discutir esse todo, e que discutindo me perca e assim comece, sem saber, a PENSAR - e que se esclareça, que viva, que se atavie com uma multidão de palavras, todas bem untadas de sentido, todas diferentes, capazes de expor todas as atitudes, todas as sutilezas de um pensamento tão sensível e penetrante.

Ah, esses estados nunca nomeados, essas situações eminentes da alma; ah, esses intervalos do espírito; ah, essas minúsculas falhas que são o pão cotidiano das minhas horas; ah, essa formigante população de dados - são sempre as mesmas palavras que eu uso e na verdade pareço não avançar muito no meu pensamento, mas na realidade avanço muito mais que vocês, burros barbados, porcos pertinentes, mestres do falso verbo, masturbadores com fotografias, folhetinistas, rés-do-chão, engordadores de gado, entomologistas, chaga da minha língua.

Já disse, eu perdi a fala, isso não é motivo para que persistam, para que insistam na fala.

Chega, serei compreendido daqui a dez anos pelas pessoas que então estiverem fazendo o que vocês fazem agora. Então conhecerão meus mananciais de água fervente, verão minhas geleiras, aprenderão a neutralizar meus venenos, entenderão os jogos da minha alma.

Então todos os meus cabelos estarão grudados na cal da vala comum, todas as minhas velas mentais; então enxergarão meu bestiário e minha mística terá se transformado em bandeira. Então verão as juntas das pedras fumegarem, arborescentes ramalhetes de olhos mentais se cristalizarão em glossários; então verão tombarem aerólitos de pedra; então verão cordas; então compreenderão a geometria sem espaço; entenderão a configuração do espírito, e saberão como perdi meu espírito.

Então compreenderão por que meu espírito não está mais aí; então verão todas as línguas se paralisarem, todos os espíritos ressecarem, todas as línguas se encarquilharem, os vultos humanos se achatarem e desinflarem como se aspirados por ventosas sugadoras; e esta lubrificante membrana continuará flutuando no ar, esta membrana lubrificante e cáustica, esta membrana com dupla espessura, inúmeros níveis, uma infinidade de fendas, esta melancólica e

vítrea membrana, porém tão sensível, tão pertinente, tão capaz de se desdobrar, se multiplicar, de dar voltas com sua reverberação de fendas, sentidos, estupefacientes, irrigações penetrantes e contagiosas;

então acharão que está tudo muito bem,
e não precisarei mais falar.

O Suicídio É Uma Solução?

(resposta a uma *enquête* surrealista)

Não, o suicídio ainda é uma hipótese. Quero ter o direito de duvidar do suicídio assim como de todo o restante da realidade. É preciso, por enquanto e até segunda ordem, duvidar atrozmente, não propriamente da existência, que está ao alcance de qualquer um, mas da agitação interior e da profunda sensibilidade das coisas, dos atos, da realidade. Não acredito em coisa alguma à qual eu não esteja ligado pela sensibilidade de um cordão pensante, como que meteórico e ainda assim sinto falta de mais meteoros em ação. A existência construída e sensível de qualquer homem me aflige e decididamente abomino toda realidade. O suicídio nada mais é que a conquista fabulosa e remota dos homens bem-pensantes, mas o estado propriamente dito do suicídio me é incompreensível. O suicídio de um neurastênico não tem qualquer valor de representação, mas sim o estado de espírito de um homem que efetivamente tiver determinado seu suicídio, suas circunstâncias materiais e o momento do seu desfecho maravilhoso. Desconheço o que sejam as coisas, ignoro todo estado humano, nada no mundo se volta para mim, dá voltas em mim. Tolero terrivelmente mal a vida. Não existe estado que eu possa atingir. E certamente já morri faz tempo, já me suicidei. *Me suicidaram*, quero dizer. Mas que achariam de um *suicídio anterior*, de um suicídio que nos fizesse dar a volta, porém para o outro lado da existência não para o lado da morte? Só este teria valor para mim. Não sinto o apetite da morte, sinto o apetite de *não ser*, de jamais ter caído neste torvelinho de imbecilidades, de abdições, de renúncias e de encontros obtusos que é o *eu* de Antonin Artaud, bem mais frágil que ele. O eu deste enfermo errante que de vez em quando vem oferecer sua sombra sobre a qual ele já cuspiu e faz muito tempo, este eu capenga, apoiado em muletas, que se arrasta; este eu virtual, impossível e que todavia se encontra na realidade. Ninguém como ele sentiu a fraqueza que é a fraqueza principal, essencial da humanidade. A ser destruída, a não existir.

Segurança Pública
A LIQUIDAÇÃO DO ÓPIO

Tenho a intenção declarada de encerrar o assunto de uma vez por todas, para que não venham mais nos encher a paciência com os assim chamados perigos da droga.

Meu ponto de vista é nitidamente anti-social.

Só há uma razão para atacar o ópio. Aquela do perigo que seu uso acarreta ao conjunto da sociedade.

Acontece que este perigo é falso.

Nascemos podres de corpo e alma, somos congenitamente inadaptados; suprimam o ópio não suprimirão a necessidade do crime, os cânceres do corpo e da alma, a inclinação para o desespero, o cretinismo inato, a sífilis hereditária, a fragilidade dos instintos; não impedirão que haja almas destinadas a seja qual for o veneno, veneno da morfina, veneno da leitura, veneno do isolamento, veneno do onanismo, veneno dos coitos repetidos, veneno da arraigada fraqueza da alma, veneno do álcool, veneno do tabaco, veneno da anti-sociabilidade. Há almas incuráveis e perdidas para o restante da sociedade. Suprimam-lhes um dos meios para chegar à loucura: inventarão dez mil outros. Criarão meios mais sutis, mais selvagens; meios absolutamente *desesperados*. A própria natureza é antisocial na sua essência - só por uma usurpação de poderes que o corpo da sociedade consegue reagir contra a tendência *natural* da humanidade.

Deixemos que os perdidos se percam: temos mais o que fazer que tentar uma recuperação impossível e ademais inútil, *odiosa e prejudicial*.

Enquanto não conseguirmos suprimir qualquer uma das causas do desespero humano, não teremos o direito de tentar a supressão dos meios pelos quais o homem tenta se livrar do desespero.

Pois seria preciso, inicialmente, suprimir esse impulso natural e oculto, essa tendência *ilusória* do homem que o leva a buscar um meio, que lhe dá a *idéia* de buscar um meio para fugir às suas dores.

Além do mais, os perdidos são perdidos por sua própria natureza; todas as idéias de regeneração moral de nada servem; há um *determinismo inato*, há uma incurabilidade definitiva no suicídio, no crime, na idiotia na loucura; há uma invencível corneação entre os homens; há uma fragilidade do caráter; há uma castração do espírito.

A afasia existe; a *tabes dorsalis* existe; a meningite sífilítica, o roubo, a usurpação. O inferno já é deste mundo e há homens que são desgraçados, fugitivos do inferno, foragidos destinados a recomençar *eternamente* sua fuga. E por aí afora.

O homem é miserável, a carne é fraca, há homens que sempre se perderão. Pouco importam os meios para perder-se: *a sociedade nada tem a ver com isso*.

Demonstramos - não é? - que ela nada pode, que ela perde seu tempo, que ela apenas insiste em arraigar-se na sua estupidez.

Aqueles que ousam encarar os fatos de frente sabem - não é verdade? - os resultados na proibição no álcool nos Estados Unidos.

Uma superprodução da loucura: cerveja com éter, álcool carregado com cocaína vendido clandestinamente, o pileque multiplicado, uma espécie de porre coletivo. *Em suma, a lei do fruto proibido.*

A mesma coisa com o ópio.

A proibição, que multiplica a curiosidade, só serviu aos rufões da medicina, do jornalismo, da literatura. Há pessoas que construíram fecais e industriosas reputações sobre sua pretensa indignação contra a inofensiva e ínfima seita dos amaldiçoados da droga (inofensiva porque ínfima e porque sempre uma exceção), essa minoria de amaldiçoados em espírito, alma e doença.

Ah! Como o cordão umbilical da moralidade está bem atado neles! Desde a salda do ventre materno - não é? - jamais pecaram. São apóstolos, descendentes de sacerdotes: só falta saber como se abastecem da sua indignação, quanto levam nessa, o que ganham comi isso.

E, de qualquer forma, essa não é a questão.

Na verdade, o furor contra o tóxico e as estúpidas leis que vêm daí:

1º *É inoperante contra a necessidade do tóxico* que, saciada ou insaciada, é inata à alma e induziria a gestos decididamente anti-sociais mesmo se o tóxico não existisse.

2º *Exaspera a necessidade social do tóxico* e o transforma em vício secreto.

3º *Agrava a doença real* e esta é a verdadeira questão, o nó vital, o ponto crucial:

Desgraçadamente para a doença, a medicina existe.

Todas as leis, todas as restrições, todas as campanhas contra os estupefacientes somente conseguirão subtrair a todos os necessitados da dor humana, que têm direitos imprescritíveis no plano social, o lenitivo dos seus sofrimentos, um alimento que para eles é mais maravilhoso que o pão, e o meio, enfim, de reingressar na vida. Antes a peste que a morfina, uiva a medicina oficial; antes o inferno que a vida. Só imbecis como J. P. Liausu (que além disso é um monstrengo ignorante)* para querer *que os doentes se macerem na sua doença*.

E é aqui que a canalhice do personagem abre o jogo e diz a que vem: *em nome, pretende ele, do bem coletivo*.

Suicidem-se, desesperados, e vocês, torturados de corpo e alma, percam a esperança. Não há mais salvação no mundo. O mundo vive dos seus matadouros.

E vocês, loucos lúcidos, sífilíticos, cancerosos, meningíticos crônicos, vocês são incompreendidos. Há um ponto em vocês que médico algum jamais entenderá e é este ponto, a meu ver, que os salva e torna augustos, puros e maravilhosos: vocês estão além da vida, seus males são desconhecidos pelo

* J.P. Liausu: intelectual conservador que chefiou uma campanha anti-cocaína na época.

homem comum, vocês ultrapassaram o plano da normalidade e daí a severidade demonstrada pelos homens, vocês envenenam sua tranquilidade, corroem sua estabilidade. Suas dores irreprimíveis são, em essência, impossíveis de serem enquadradas em qualquer estado conhecido, indescritíveis com palavras. Suas dores repetidas e fugidias, dores insolúveis, dores fora do pensamento, dores que não estão no corpo nem na alma *mas que têm a ver com ambos*. E eu, que participo dessas dores, pergunto, quem ousaria dosar nosso calmante? Em nome de que clareza superior, almas nossas, nós que estamos na verdadeira raiz da clareza e do conhecimento? E isso, pela nossa postura, pela nossa insistência em sofrer. Nós, a quem a dor fez viajar por nossas almas em busca de um lugar mais tranquilo ao qual pudéssemos nos agarrar, em busca da estabilidade no sofrimento como os outros no bem-estar. Não somos loucos, somos médicos maravilhosos, conhecemos a dosagem da alma, da sensibilidade, da medula, do pensamento. Que nos deixem em paz, que deixem os doentes em paz, nada pedimos aos homens, só queremos o alívio das nossas dores. Avaliamos nossas vidas, sabemos que elas admitem restrições da parte dos demais e, principalmente, da nossa parte. Sabemos a que concessões, a que renúncias a nós mesmos, a que paralisias da sutileza nosso mal nos obriga a cada dia. Por enquanto, não nos suicidaremos. Esperando que nos deixem em paz.

À Mesa

Abandonem as cavernas do ser. Venham. O espírito respira para fora do espírito. É tempo de deixarem suas moradas. Cedam ao Todo-Pensamento. O Maravilhoso está na raiz do espírito.

Nós estamos por dentro do espírito, no interior da cabeça. Idéia, lógica, ordem, Verdade (com V maiúsculo), Razão, deixamos tudo isso ao nada da morte. Cuidado com suas lógicas, Senhores, cuidado com suas lógicas, não sabem até onde pode nos levar nosso ódio à lógica.

E só por um desvio da vida, por uma parada imposta ao espírito, que se pode fixar a vida na sua fisionomia dita real, mas a realidade não está aí. Por isso é desnecessário, a nós que aspiramos a uma certa eternidade surreal, que faz muito tempo já não nos consideramos mais no presente e que nos assemelhamos a nossas sombras reais, é desnecessário virem nos aborrecer em espírito.

Quem nos julga não nasceu para o espírito, para esse espírito que desejamos expressar e que está, para nós, fora do que vocês chamam de espírito. Não precisam chamar nossa atenção para as cadeias que nos prendem à petrificante imbecilidade do espírito. Descobrimos um bicho novo. Os céus respondem à nossa atitude de insensato absurdo. Esse seu hábito de voltar as costas às questões não impedirá que, no dia certo, os céus se abram e uma nova língua se instale no meio das suas elucubrações imbecis, quero dizer, das elucubrações imbecis dos seus pensamentos.

Há signos no Pensamento. Nossa atitude de absurdo e morte é a da maior boa-vontade. Através das fendas de uma realidade doravante inviável, fala um mundo voluntariamente sibilino.

Sim, eis agora o único uso ao qual poderá prestar-se a linguagem, como instrumento para a loucura, para a eliminação do pensamento, para a ruptura, dédalo dos desregramentos e não como um DICIONÁRIO para o qual certos patifes das imediações do Seria canalizam suas contradições espirituais.

Carta aos Reitores das Universidades Européias

Senhores Reitores,

Na estreita cisterna que os Srs. chamam de “Pensamento”, os raios espirituais apodrecem como palha.

Chega de jogos da linguagem, de artifícios da sintaxe, de prestidigitações com fórmulas, agora é preciso encontrar a grande Lei do coração, a Lei que não seja uma lei, uma prisão, mas um guia para o Espírito perdido no seu próprio labirinto. Além daquilo que a ciência jamais conseguirá alcançar, lá onde os feixes da razão se partem contra as nuvens, existe esse labirinto, núcleo central para o qual convergem todas as forças do ser, as nervuras últimas do Espírito. Nesse dédalo de muralhas móveis e sempre removidas, fora de todas as formas conhecidas do pensamento, nosso Espírito se agita, espreitando seus movimentos mais secretos e espontâneos, aqueles com um caráter de revelação, essa ária vinda de longe, caída do céu.

Mas a raça dos profetas extinguiu-se. A Europa cristaliza-se, mumifica-se lentamente sob as ataduras das suas fronteiras, das suas fábricas, dos seus tribunais, das suas universidades. O Espírito congelado racha entre lâminas minerais que se estreitam ao seu redor. A culpa é dos vossos sistemas embolorados, vossa lógica de 2 mais 2 fazem 4; a culpa é vossa, Reitores presos no laço dos silogismos. Os Srs. fabricam engenheiros, magistrados, médicos aos quais escapam os verdadeiros mistérios do corpo, as leis cósmicas do ser, falsos sábios, cegos para o além-terra, filósofos com a pretensão de reconstituir o Espírito. O menor ato de criação espontânea e um mundo mais complexo e revelador que qualquer metafísica.

Deixem-nos pois, os Senhores nada mais são que usurpadores. Com que direito pretendem canalizar a inteligência, dar diplomas ao Espírito?

Os Senhores nada sabem do Espírito, ignoram suas ramificações mais ocultas e essenciais, essas pegadas fósseis tão próximas das nossas próprias origens, rastros que às vezes conseguimos reconstituir sobre as mais obscuras jazidas dos nossos cérebros.

Em nome da vossa própria lógica, voz dizemos: a vida fede, Senhores. Olhem para seus rostos, considerem seus produtos. Pelo crivo dos vossos diplomas passa uma juventude abatida, perdida. Os Senhores são a chaga do mundo e tanto melhor para o mundo, mas que ele se acredite um pouco menos à frente da humanidade.

Carta ao Papa

O Confessionário não é você, oh Papa, somos nós; entenda-nos e que os católicos nos entendam.

Em nome da Pátria, em nome da Família, você promove a venda das almas, a livre trituração dos corpos.

Temos, entre nós e nossas almas, suficientes caminhos para percorrer, suficientes distâncias para que neles se interponham os teus sacerdotes vacilantes e esse amontoado de doutrinas aforras das quais se nutrem todos os castrados do liberalismo mundial.

Teu Deus católico e cristão que, como todos os demais deuses, concebeu todo o mal:

1º Você o enfiou no bolso.

2º Nada temos a fazer com teus cânones, index, pecado, confessionário, padralhada, nós pensamos em outra guerra, guerra contra você, Papa, cachorro.

Aqui o espírito se confessa para o espírito.

De ponta a ponta do teu carnaval romano, o que triunfa é o ódio sobre as verdades imediatas da alma, sobre essas chamas que chegam a consumir o espírito. Não existem Deus, Bíblia, Evangelho, não existem palavras que possam deter o espírito.

Nós não estamos no mundo, oh Papa confinado no mundo, nem a terra nem Deus falam de você.

O mundo é o abismo da alma, Papa caquético, Papa alheio à alma, deixe-nos nadar em nossos corpos, deixe nossas almas em nossas almas, não precisamos do teu facão de claridades.

Carta ao Dalai Lama

Somos teus mui fiéis servidores, ó Grande Lama, concede-nos, envia-nos tuas luzes numa linguagem que nossos contaminados espartos de europeus possam entender e, se necessário, transforma nosso Espírito, dá-nos um espírito voltado para esses cumes perfeitos onde o Espírito do Homem já não sofre mais.

Dá-nos um Espírito sem hábitos, um espírito verdadeiramente congelado dentro do Espírito, ou então um Espírito com hábitos mais puros, os teus, se forem bons para a liberdade.

Estamos rodeados de papas decrépitos, literatos, críticos, cachorros; nosso Espírito está entre cães que pensam imediatamente ao nível da terra, que pensam irremediavelmente com o presente.

Ensina-nos, Lama, a levitação material dos corpos e como poderíamos deixar de estar presos à terra.

Pois bem sabes a que libertação transparente das almas, a que liberdade do Espírito no Espírito, oh Papa aceitável, oh Papa em espírito verdadeiro, nós nos referimos.

É com o olho interior que te contemplo, oh Papa no ápice do interior. É a partir do interior que me assemelho a ti, eu ímpeto, idéia, língua, levitação, sonho, grito, renuncia à idéia, suspenso entre as formas, só esperando o vento.

Carta aos Médicos-chefes dos Manicômios

Senhores,

As leis e os costumes vos concedem o direito de medir o espírito. Essa jurisdição soberana e temível é exercida com vossa razão. Deixai-nos rir. A credulidade dos povos civilizados, dos sábios, dos governos, adorna a psiquiatria de não sei que luzes sobrenaturais. O processo da vossa profissão já recebeu seu veredito. Não pretendemos discutir aqui o valor da vossa ciência nem a duvidosa existência das doenças mentais. Mas para cada cem supostas patogenias nas quais se desencadeia a confusão da matéria e do espírito, para cada cem classificações das quais as mais vagas ainda são as mais aproveitáveis, quantas são as tentativas nobres de chegar ao mundo cerebral onde vivem tantos dos vossos prisioneiros? Quantos, por exemplo, acham que o sonho do demente precoce, as imagens pelas quais ele é possuído, são algo mais que uma salada de palavras?

Não nos surpreendemos com vosso despreparo diante de uma tarefa para a qual só existem uns poucos predestinados. No entanto nos rebelamos contra o direito concedido a homens - limitados ou não - de sacramentar com o encarceramento perpétuo suas investigações no domínio do espírito.

E que encarceramento! Sabe-se - não se sabe o suficiente - que os hospícios, longe de serem asilos, são pavorosos cárceres onde os detentos fornecem uma mão-de-obra gratuita e cômoda, onde os suplícios são a regra, e isso é tolerado pelos senhores. O hospício de alienados, sob o manto da ciência e da justiça, é comparável à caserna, à prisão, à masmorra.

Não levantaremos aqui a questão das internações arbitrárias, para vos poupar o trabalho dos desmentidos fáceis. Afirmamos que uma grande parte dos vossos pensionistas, perfeitamente loucos segundo a definição oficial, estão, eles também, arbitrariamente internados. Não admitimos que se freie o livre desenvolvimento de um delírio, tão legítimo e lógico quanto qualquer outra

seqüência de idéias e atos humanos. A repressão dos atos anti-sociais é tão ilusória quanto inaceitável no seu fundamento. Todos os atos individuais são anti-sociais. Os loucos são as vítimas individuais por excelência da ditadura social; em nome dessa individualidade intrínseca ao homem, exigimos que sejam soltos esses encarcerados da sensibilidade, pois não está ao alcance das leis prender todos os homens que pensam e agem.

Sem insistir no caráter perfeitamente genial das manifestações de certos loucos, na medida da nossa capacidade de avaliá-las, afirmamos a legitimidade absoluta da sua concepção de realidade e de todos os atos que dela decorrem.

Que tudo isso seja lembrado amanhã pela manhã, na hora da visita, quando tentarem conversar sem dicionário com esses homens sobre os quais, reconheçam, os senhores só têm a superioridade da força.

HELIOGÁBALO OU O ANARQUISTA COROADO

Publicado em 1934, escrito em 1932/33 - paralelamente ao trabalho sobre o Teatro da Crueldade - este livro foi patrocinado pelo editor Denoël, permitindo que Artaud pesquisasse minuciosamente o assunto, recorrendo a uma bibliografia de aproximadamente 50 títulos sobre História da Antiguidade e temas correlatos. O período de preparação da obra coincide com a paixão de Artaud por Anaïs Nin. Nas suas cartas para Anaïs Nin, Artaud refere-se às suas pesquisas e ao seu interesse pelo assunto. Ela, por sua vez, nos relata que Artaud se identificava com o personagem a ponto de achar que era o próprio Heliogábalos e o mundo ao seu redor, a Roma decadente. Aliás, esta é uma característica de Artaud: ele só conseguia escrever ou produzir apaixonadamente, entregando-se totalmente ao tema, assumindo-o plenamente.

O trecho selecionado corresponde à maior parte do Capítulo III do livro, que narra o breve reinado do imperador-adolescente. Os capítulos precedentes tratam dos antecedentes históricos e do contexto religioso e social. Há também três apêndices incluídos na edição, sobre o *Cisma de Irshu* (baseado em Fabre D'Oliver, historiador-esoterista), a religião solar da Síria e o *Zodíaco de Ram*. Artaud abre o texto tratando da linhagem matriarcal: *Heliogábalos nasceu numa época em que todo mundo dormia com todo mundo, nunca se saberá por quem sua mãe foi realmente fecundada. Para um príncipe sírio como ele, a filiação se faz através das mães.* A ascendência materna na linhagem dos Bassânidas - potentados sírios que chegaram ao trono romano pelo casamento de Julia Domna, filha de Bassianus, com o romano Sétimo Severo - remete ao matriarcado e aos cultos femininos e esotéricos, como o de Istar, descrito de forma poética e apaixonada nos dois primeiros capítulos. Um dos temas centrais

do livro é o confronto entre o princípio masculino e feminino e a tentativa de fundi-los, feita por Heliogábalo de modo anárquico e pederástico, reproduzindo teatralmente a própria criação. Portanto, uma tentativa de transformar o mundo voltando as origens, algo semelhante aquilo que, para Artaud, seria a função do Teatro da Crueldade.

A linhagem dos Bassânidas destaca-se, mesmo dentro da rica e tumultuada crônica dos césores romanos, por apresentar personagens que, além de debochados, eram incestuosos (Heliogábalo teria sido filho ilegítimo de Julia Soemia com seu tio, o imperador Caracalla), fraticidas (Caracalla, para subir ao trono, matou seu irmão Geta) e patricidas (Bassianus, o iniciador da estirpe). Ou seja, uma dinastia sob o signo da transgressão, da crueldade e do incesto, temas que fascinavam Artaud. Há, claramente presente no trecho escolhido, outro tema fundamental em Artaud: a questão da identidade entre linguagem e vida, entre o signo e o seu significado. Para ele, a vida de Heliogábalo já é um texto, daí chamá-la de poética e compará-la ao teatro. Repare-se nas descrições dos banquetes e festins no final do trecho escolhido: as comidas, roupas, enfeites, paramentos, etc., claramente compõem um *discurso* algo análogo a um texto dotado de sentido. Pode-se afirmar que, nestas descrições de rituais, festins e banquetes, Artaud é precursor da semiologia de Roland Barthes, ao apresentá-los como linguagem. Artaud também se entusiasma com todas as situações nas quais há uma inversão das relações entre significante e significado, como quando Heliogábalo desposa uma sacerdotiza e ao mesmo tempo providencia um casamento para a Pedra Negra, símbolo fálico da sua religião solar. Temos, portanto, exemplos do projeto que norteia toda a obra de Artaud, Principalmente o Teatro da Crueldade: a substituição do texto pela realidade, pela própria vida, e, ao mesmo tempo, a transformação da vida e da realidade em obra, em algo que é criado e transformado pelo autor.

Heliogábalo aparece no período anárquico da alta religião solar e aparece, historicamente, num período de anarquia.

Isto não impede sua identificação ritual, seu esforço de identificação com deus. Isto não impede que, no seu ataque levado às últimas conseqüências contra a anarquia politeísta romana, não tivesse deixado de comportar-se como autêntico sacerdote de um culto unitário, como personificação de um deus único, o sol.

Pois se, para Julia Moesa, Elagabalus não é mais que um membro, um espécie de estátua pintada para alucinar os soldados; para Heliogábalo, Elagabalus é o membro erétil, ao mesmo tempo humano e divino. Membro erétil e membro forte. Membro-força que se reparte e é compartilhado, que só é usado quando partilhado.

O membro erétil é o sol, o cone da reprodução na terra, assim como Elagabalus, sol da terra, é o cone da reprodução no céu.

É preciso, pois, tornar-se sol, passar pelo próprio Elagabalus, mudar a maneira de ser.

No que se refere à identificação de Heliogábalo com seu deus, ora os arqueólogos nos ensinam que Heliogábalo se confunde com seu deus, ora que se oculta por trás do deus, distinguindo-se dele.

Mas um homem não é um deus e se o cristo é um deus feito homem, foi como homem que morreu, dizem-nos, e não como deus. E porque não se julgaria Elagabalus um deus feito homem; e porque iriam impedir o imperador Heliogábalo de pôr seu deus à frente do homem e de esmagar o homem sob o deus?

Toda sua vida Heliogábalo é presa dessa imantação de contrários, dessa dupla cisão.

De um lado

O DEUS

do outro lado

O HOMEM

E no homem, o rei humano e o rei solar.

E no rei humano, o homem coroado e descorado.

Se Heliogábalo leva a anarquia a Roma, se aparece como fermento que precipita um estado latente de anarquia, a primeira anarquia está nele e assola seu organismo, lança seu espírito numa espécie de loucura precoce que tem um nome na medicina moderna.

Heliogábalo é o homem e a mulher.

E a religião do sol é a religião do homem, que nada pode sem a mulher, seu duplo no qual se reflete.

A religião do UM que se parte em DOIS para agir.

Para SER.

A religião da separação inicial do UM.

UM e DOIS reunidos no primeiro andrógino.

Que é ELE, o homem.

E é ELE, a mulher.

Ao mesmo tempo.

Reunidos em UM.

Há em Heliogábalo um duplo combate:

1º Do UM que se divide permanecendo UM. Do homem que se toma mulher e continua perpetuamente homem.

2º Do rei solar, ou seja, do homem que não aceita a condição humana. Que esgarra no homem e acaba por lançá-lo no esgoto.

Pois um homem não é um rei e para ele, como rei, rei solitário, deus encarnado, viver neste mundo é uma estranha destituição.

Heliogábalo absorve seu deus; come seu deus assim como o cristão come o dele; separa seus princípios dentro do organismo, desencadeia este combate de princípios dentro das duplas cavidades da carne.

É o que Lamprido, historiador da época, não entendeu.

“Ele desposou uma mulher, a tímida Cornelia Paula, e consumou o casamento.”

O historiador estranha que Heliogábalo possa dormir com uma mulher, penetrar normalmente uma mulher; estranha incoerência num pederasta nato, espécie de traição orgânica sob o ponto de vista da pederastia, comprovando em Heliogábalo que esse pederasta religioso e precoce é coerente nas suas idéias.

Muito mais que o Andrógino, o que transparece nessa imagem móvel, nessa natureza fascinante e dupla que descende de Vênus encamada, na sua prodigiosa inconseqüência sexual, é a idéia de ANARQUIA.

Heliogábalo é um anarquista nato, carregando com dificuldade sua coroa; os atos reais são atos de um anarquista nato, inimigo público da ordem, inimigo da ordem pública. Ele pratica a anarquia em primeiro lugar contra si próprio e sobre si próprio e, quanto à anarquia para a qual arrastou o governo de Roma, pode-se dizer que a exemplificou, pagando o devido preço por isso.

Quando um Galo se castra, quando o cobrem com o manto feminino, vejo em semelhante rito o desejo de eliminar uma contradição, de juntar de vez o homem e a mulher, de combiná-los, fundi-los numa coisa só fundindo-os no masculino e pelo masculino. O masculino sendo o Iniciador.

Pouco faltou, dizem os historiadores, para que Heliogábalo também cortasse fora seu membro.

Se verdade, teria sido um grave erro de Heliogábalo; acho que os historiadores da época, que nada entendiam de poesia e muito menos ainda de metafísica, confundiram o falso com o verdadeiro, a simulação ritual do fato com o gesto real.

Que homens perdidos aqui e acolá, sacerdotes, Galos sem importância, se entreguem a um gesto que os extermina, cometam um ato que os elimina isso é a mera expressão de um rito, mas Elagabalus, o sol sobre a terra, não pode perder seu signo solar: ele só pode operar no plano do abstrato.

O Sol contém Marte, a guerra; o Sol é um deus guerreiro; o rito do Galo é um rito guerreiro; o homem e a mulher fundidos no sangue, a preço de sangue.

Na guerra abstrata de Heliogábalo, na sua luta de princípios, na sua guerra de virtualidades, há sangue humano, não sangue abstrato, sangue ir real e imaginado, mas sangue verdadeiro, sangue jorrado e que pode voltar a jorrar; e Heliogábalo, mesmo não o tendo derramado na defesa do seu território, pagou com ele por sua poesia e suas idéias.

A vida toda de Heliogábalo é anarquia em ação, pois Elagabalus, deus unitário que religa o homem e a mulher, pólos hostis, o UM e o DOIS, é o fim das contradições, a eliminação da guerra e da anarquia, mas por meio da guerra; e é, também, nessa terra de contradição e desordem, a prática da anarquia. E a anarquia, no ponto onde Heliogábalo a faz chegar, é poesia realizada.

Em toda poesia há uma contradição essencial. A poesia é multiplicidade pulverizada e em chamas. E a poesia, que restabelece a ordem, suscita

inicialmente a desordem, a desordem de aspectos inflamados; faz entrecrocarem-se aspectos levados a um ponto único: fogo, gesto, sangue, grito.

Levar a poesia e a ordem a um mundo cuja existência é um desafio à ordem é trazer a guerra e a perpetuação da guerra, é levar a um estado de crueldade aplicada, é suscitar uma anarquia inominável, a anarquia das coisas e dos aspectos que se erguem antes de soçobrar novamente para se fundir na unidade. Aquele que desperta essa perigosa anarquia é sempre sua primeira vítima. E Heliogábalo é um anarquista aplicado que começa devorando-se e acaba devorando seus excrementos.

Numa vida cuja cronologia é impossível, mas na qual os historiadores que narram detalhadamente suas crueldades, que não têm data, vêem um monstro, vejo uma natureza de uma plasticidade prodigiosa, que sente a anarquia dos fatos e se insurge contra os fatos.

Vejo em Heliogábalo uma inteligência frenética que extrai uma idéia de cada objeto e de cada encontro de objetos.

O homem que lança objetos rituais sobre a fornalha acesa nos degraus do templo de Hércules em Roma, gritando:

“Isto sim, só isto é digno de um imperador”,

e que dilapida assim parte de um tesouro não só real, mas também sacerdotal; que entra em Roma estreitando nos braços a pedra cônica, o grande falo reprodutor; o homem que procura colocar como princípio superior esta pedra; o homem que acredita na unidade de tudo e que arrasta para Roma não uma pedra, mas um signo, um símbolo desta unidade; o homem que tenta unificar os deuses, que abate a manejadas diante do seu deus as estátuas dos falsos deuses; para mim este homem não é um idólatra, mas sim um mago que, nascido no meio dos ritos, partilha seus poderes.

.....

Finda a batalha, conquistado o trono, trata-se de entrar em Roma, de penetrá-la espetacularmente. Não somos Sétimo Severo, com soldados armados em pé de guerra, mas à maneira de um verdadeiro rei solar, de um monarca que recebeu do alto sua efêmera supremacia, que a conquistou pela guerra, mas deve fazer que esqueçam a guerra.

E os historiadores da época não economizam adjetivos para falar das suas festas de coroação, do seu caráter decorativo e pacífico. Do seu luxo superabundante. É preciso registrar que a coroação de Heliogábalo começa em Antióquia pelo fim de verão de 217 e termina em Roma na primavera do ano seguinte, após um inverno passado em Nicomédia na Ásia.

Nicomédia é a Riviera, a Deauville da época e é a propósito dessa estadia de Heliogábalo em Nicomédia que os historiadores começam a se enfurecer.

Eis o que diz Lamprido, que parece ter sido o Joinville deste São Luís da Cruzada do Sexo, que carrega um membro masculino no lugar de cruz, lança ou espada:

“Durante um inverno que o Imperador passou em Nicomédia, como se comportasse da maneira mais nojenta, admitindo homens para um comércio recíproco de torpezas, os soldados logo se arrependeram do que haviam feito e lamentaram amargamente terem conspirado contra Macrinos para entronizar o novo príncipe; assim, passaram a pensar em aderir a Alexandre, primo de Heliogábalo, ao qual o Senado havia conferido o título de César depois da morte de Macrinos. Pois quem iria tolerar um príncipe que entregava à luxúria todas as cavidades do corpo quando não se aceita isto nem dos animais? Enfim, chegou ao ponto de em Roma só querer saber de mandar emissários incumbidos de encontrar homens que fossem exatamente conformados para seus abjetos prazeres e de levá-los ao palácio para que gozasse com eles.”

“Também entretinha-se representando a fábula de Páris: representava o papel de Vênus e, deixando cair suas vestes, completamente nu, uma das mãos no peito e outra sobre as partes genitais, apresentava-as aos companheiros de depravação. Maquiava o rosto à semelhança das pinturas de Vênus e depilava o corpo, considerando a melhor coisa na vida ser capaz de satisfazer o gosto libidinoso do maior número de pessoas.”

Chegaram a Roma por etapas. Diante da passagem da escolta imperial, da imensa escolta que parecia arrastar consigo os povos que atravessava, manifestavam-se os falsos imperadores.

Os mascates, operários, escravos, diante da anarquia dominante e vendo subvertidas todas as regras da sucessão, acreditaram que também poderiam ser reis.

“Aí está - parece dizer Lamprido - é a anarquia!”

Não satisfeito por transformar o trono em tablado, dando ao país que atravessa o exemplo de indolência, desordem e depravação, eis que ele transforma o território do império em palco e suscita falsos reis. jamais tão belo exemplo de anarquia fora dado ao mundo. Pois aquilo que para Lamprido era um exemplo da mais perigosa anarquia - a representação ao vivo, diante de cem mil pessoas, da fábula de Vênus e Paris, com o estado febril que ela cria, com as miragens que provoca - é a poesia mais o teatro projetados no plano da mais verídica realidade.

Mas, examinadas com atenção, as censuras de Lamprido, não se sustentam. Afinal, o que fez Heliogábalo? Talvez tenha transformado o trono romano em palco, mas assim introduziu o teatro, e pelo teatro a poesia no trono de Roma, no palácio de um imperador romana, e a poesia, quando é real, merece o sangue, justifica o derramamento de sangue.

De fato, pode-se pensar que, tão íntimos dos antigos mistérios e na linha de aspersão dos Tauróbolos¹ os personagens assim postos, encenados, não deviam se comportar como frias alegorias, mas significar forças da natureza - quero dizer, da segunda natureza, a que corresponde ao círculo interior do sol, o segundo sol de acordo com Juliano, o que fica entre a periferia e o centro - e sabe-se que apenas o terceiro é visível - elas deviam conservar uma força de puro elemento.

Afora isso, Heliogábalo podia submeter os hábitos e costumes romanos às violências que bem entendesse, jogar a toga romana às favas, assumir a púrpura fenícia, dar o exemplo de anarquia que consiste em um imperador romano adotar as roupagens de outro país, em um homem trajar-se com roupas de mulher, recobrir-se de pérolas, pedrarias, plumas, corais, talismãs - tudo que é anárquico sob o ponto de vista romano, para Heliogábalo é fidelidade a uma ordem e isto significa que este cenário caldo do céu deve voltar para lá por todos os meios.

*

Nada de gratuito na magnificência de Heliogábalo, sequer este maravilhoso fervor na desordem que nada mais é que aplicação de uma idéia metafísica e superior de ordem, ou seja, de unidade.

Ele pratica sua idéia religiosa de ordem na forma de afronta ao mundo latino, e a aplica com o maior rigor, com um rigoroso sentido de perfeição no qual há uma idéia oculta de unidade e perfeição. Nenhum paradoxo em considerar essa idéia de ordem como, acima de tudo, poética.

Heliogábalo empreendeu uma sistemática e alegre desmoralização do espírito e da consciência latina; e teria levado tal subversão do mundo às últimas conseqüências se vivesse o bastante para desenvolvê-la.

De qualquer forma, não se pode negar a coerência nas idéias de Heliogábalo. Nem no rigor com que as pôs em prática. Esse imperador, coroado aos quatorze anos, é um mitômano no sentido mais concreto e literal da palavra. É aquele que vê os mitos como tal e os põe em prática. Ele impõe por uma vez - talvez a única na História - mitos verdadeiros. Ele lança uma idéia metafísica no turbilhão das pobres e terrenas efigies latinas nas quais ninguém Mais crê, muito menos o próprio mundo latino.

Ele castiga o mundo latino por não acreditar mais nos seus mitos nem em qualquer outro mito, não deixando de manifestar seu desprezo diante dessa raça da agricultores natos, cara voltada para o chão, jamais sabendo fazer outra coisa senão espreitar o que irá sair da terra.

¹ Aspersão dos Tauróbolos: ritual de purificação em voga na Roma do século I e II DC, consistindo no iniciado ficar num poço sobre o qual era derramado o sangue de um touro.

*

O anarquista diz:

Nem Deus nem senhor, eu só.

Heliogábalo, uma vez entronizado, não aceita lei alguma: ele é o senhor. Sua lei pessoal será, portanto, a lei de todos. Ele impõe sua tirania. Todo tirano no fundo não passa de um anarquista coroadado que faz o mundo andar no seu compasso.

Há, no entanto, outra idéia na anarquia de Heliogábalo. Acreditando-se deus, identificando-se com seu deus, nunca comete o erro de inventar uma lei humana, uma absurda e ridícula lei humana pela qual ele, deus, falaria. Enquadra-se na lei divina na qual foi iniciado e, à parte alguns eventuais excessos, algumas brincadeiras sem importância, deve-se reconhecer que Heliogábalo jamais abandonou o ponto de vista místico de um deus, encarnado, mas mesmo assim obedecendo ao rito milenar de deus.

Heliogábalo, uma vez chegado em Roma, expulsa os homens do Senado e os substitui por mulheres. Para os romanos é anarquia porém, para a religião menstrual fundadora da púrpura tíria e para Heliogábalo que a aplica, trata-se apenas de restabelecer o equilíbrio, uma restauração calculada da lei, pois é a mulher, primogênita na ordem cósmica, que cabe fazer as leis.

*

Heliogábalo conseguiu chegar a Roma na primavera de 218, depois de uma estranha marcha do sexo, um desencadear fulgurante de festas através dos Balcãs. Ora correndo a toda velocidade com sua carruagem receberia de dosséis, atrás o Falo de dez toneladas acompanhando o cortejo numa espécie de jaula monumental aparentemente feita para uma baleia ou um mamute; ora parando, mostrando suas riquezas, mostrando do que é capaz em matéria de suntuosidade, gestos de desprendimento e também bizarros desfiles diante de populações estupefatas e temerosas. Arrastado por trezentos touros enraivecidos, atizados por matilhas de hienas uivantes mantidas acorrentadas, o Falo em cima de uma carruagem abobadada, as rodas grandes como quadris de elefantes, atravessa a Turquia européia, a Macedônia, a Grécia, os Balcãs, a Áustria atual, numa corrida de zebra.

Uma vez ou outra, a música recomeça. Todos param. Os dosséis são retirados. O Falo é montado no seu pedestal, puxado por cordas, a ponta para cima. E sal o bando de pederastas e também atores, dançarinas, Galos castrados e mumificados.

Pois existe um ritual dos mortos, um ritual de triagem dos sexos, dos objetos transformados em membros masculinos eretos, curtidos, enegrecidos na

ponta como bastões endurecidos no fogo. Os membros - fixos na ponta de uma vara como lampiões presos nos seus pregos, como as pontas de uma massa de armas; pendurados como sininhos em arcos recurvos de ouro; pregados em placas enormes como os pregos de um escudo - rodopiam nas fogueiras entre as danças dos Galos, homens trepados em andaimes fazendo-os dançar como se estivessem vivos.

Sempre no paroxismo, no frenesi, no momento em que as vozes se abrem e atingem um agudo genésico e feminino, então Heliogábalo, com uma espécie de aranha de ferro no púbis, as patas esfolando sua pele, vertendo sangue a cada movimento excessivo das suas coxas polvilhadas de açafraão; com seu membro afogado no ouro, recoberto de ouro, imóvel, rígido, inútil, inofensivo, aparece envergando a tiara solar, seu manto abarrotado de pedras, lambido pelos fogos.

Sua aparição tem o valor de uma dança, seus passos combinam maravilhosamente com a dança apesar de Heliogábalo nada ter de dançarino. Silêncio, em seguida as chamas se elevam, a orgia recomeça, uma orgia seca. Heliogábalo organiza os gritos, dirige o ardor genésico e calcinado, o ardor da morte, o rito inútil.

Acontece que esses instrumentos, essas pedradas, esses calçados, essas vestes e tecidos, essas somas desatinadas de instrumentos de corda e percussão, os chocalhos, címbalos, tamborins egípcios, liras gregas, sistros, flautas, etc., as orquestras de flautins, cítaras, harpas e nébeis; e também as bandeiras, animais, peles, plumagens de pássaros que preenchem a crônica da época, toda essa suntuosidade monstruosa guardada por cinqüenta mil cavaleiros armados que se imaginam carreteiros do sol, toda essa suntuosidade religiosa tem um sentido. Um poderoso sentido ritual, da mesma forma como todos os atos de Heliogábalo imperador têm sentido, contrariamente ao que a História afirma.

Heliogábalo entra em Roma ao amanhecer de um dia de março de 218, no romper da aurora, no período que corresponde aproximadamente aos idos de março. E ele entra de costas. À sua frente o Falo, arrastado por trezentas - jovens de selos nus que precedem trezentos touros, agora entorpecidos e mansos, aos quais havia sido administrado poucas horas antes um soporífero bem dosado.

Ele entra numa girândola de plumas que tremulam ao vento como bandeiras. Atrás dele, a cidade dourada, vagamente espectral. À sua frente, o perfumado cortejo de mulher, os touros sonolentos, o Falo sobre o carro recoberto de ouro que brilha sob um imenso guarda-sol. E nas margens a dupla fileira de batedores de chocalhos, sopradores de flautas, dedilhadores de alaúdes, tocadores de címbalos assírios. No fim, as liteiras das três mães: Julia Moesa, Julia Soemia, Julia Mammoea, a sonolenta cristã que nada percebe.

Isso de Heliogábalo entrar em Roma na aurora, no primeiro dia dos idos de março, é, não sob o ponto de vista romano, mas sob o ponto de vista do sacerdócio siríaco, a aplicação deslocada de um princípio transformado em poderoso rito. Há, principalmente, um rito que, do ponto de vista religioso,

significa aquilo que é, mas do ponto de vista romano, significa que Heliogábalo entra em Roma como dominador, porém de costas, e que ele quer fazer-se enrabar pelo império romano.

Encerrada a festa de coroação marcada por essa profissão de fé pederástica, Heliogábalo instala-se com a avó, a mãe e a irmã desta, a pérfida Julia Mammoea, no palácio de Caracalla.

*

Heliogábalo não esperou chegar a Roma para proclamar a anarquia aberta, para estender a mão à anarquia quando a expõe travestida de teatro, trazendo consigo a poesia.

É certo que foi preciso decapitar uns cinco obscuros rebeldes que, em nome das suas pequenas individualidades democráticas, suas individualidades de coisa alguma, ousam reivindicar a coroa romana. No entanto, favorece a proeza desse ator, desse insurreto genial que, ora fazendo-se passar por Apolonio de Tiana, ora por Alexandre o Grande, se exhibe vestido de branco aos povos das margens do Danúbio, sobre a cabeça a coroa do Scander² que talvez tivesse furtado da bagagem do imperador. Em vez de persegui-lo Heliogábalo confia-lhe parte das suas tropas e empresta a frota para que vá subjugar os Marcomanos.

Mas nessa frota os barcos foram sabotados e um incêndio ateado por ordem sua no meio do mar Tirreno o livra, através de um naufrágio teatral, da tentativa de usurpação.

*

Heliogábalo imperador comporta-se como um vagabundo e um libertário irreverente Na primeira reunião mais solene, pergunta abruptamente aos grandes do Estado, aos nobres, senadores em disponibilidade, legisladores de toda ordem, se também haviam conhecido a pederastia na juventude, se já haviam praticado a sodomia, o vampirismo, o sucubato, a fornicação com animais, colocando-lhe a questão, diz Lamprido, nos termos mais crus.

Pode-se imaginar Heliogábalo, paramentado, passando no meio dos veneráveis barbudos, escoltado por seus garotos e suas mulheres, dando-lhes tapinhas na barriga e perguntando se não tinham sido enrabados na juventude; e os velhos, pálidos de vergonha, baixando a cabeça diante da ofensa, remoendo a humilhação.

Melhor ainda, ele imita publicamente, com gestos, o ato da fornicação.

² Coroa do Scander: coroa que teria pertencido a Alexandre o Grande (*Iscandar* ou *Scander* na Ásia Menor), símbolo da monarquia.

“Chegando - diz Lamprido - até a representar obscenidades com os dedos, habituado que estava a afrontar qualquer pudor nas assembléias e na presença do povo”.

Mais que criancice, há nisso um desejo de manifestar sua individualidade com violência e seu gosto pelas coisas primarias: a natureza como ela é.

É fácil atribuir à loucura e à juventude tudo que em Heliogábalo é na verdade um rebaixamento sistemático da ordem e corresponde a um deliberado desígnio de desmoralização.

Vejo em Heliogábalo não um louco, mas um insurreto:

1º Contra a anarquia politeísta romana.

2º Contra a monarquia romana que ele faz enrabar na sua pessoa.

Mas nele juntam-se as duas revoltas, as duas rebeliões que dirigem toda sua conduta, que comandam todos seus atos, até os mais insignificantes, durante os quatro anos do seu reinado.

Sua insurreição é sagaz e sistemática, dirigida em primeiro lugar contra sua própria pessoa.

Quando Heliogábalo se veste de prostituta e se vende por quarenta cêntimos na porta das igrejas cristãs e dos templos dos deuses romanos, ele não busca apenas a satisfação de um vício, ele procura humilhar o monarca romano.

Quando promove um dançarino a chefe da guarda pretoriana, instaura uma espécie de anarquia incontestável e perigosa. Ele escarnece a covardia dos seus predecessores, os Antonino e Marco Aurelio, ao achar que basta um dançarino para comandar uma tropa de policiais. Ele chama a fraqueza de força e o teatro de realidade. Ele abala a ordem estabelecida, as idéias, as noções convencionais das coisas. Pratica uma anarquia minuciosa e perigosa, expondo-se diante de todos. Arrisca sua pele, por assim dizer. E isso é coisa de anarquista corajoso.

Seu projeto de destruição dos valores, de monstruosa desorganização moral, continua com a escolha dos seus ministros pela enormidade do membro de cada um.

“Ele colocou à frente dos guardas da noite - diz Lamprido - o cocheiro Gordius e nomeou seu merceeiro um certo Claudius, antes censor de costumes; os demais cargos foram distribuídos em função da enormidade do membro, o que qualificava os candidatos. Nomeou procuradores do vigésimo sobre as sucessões um almocreve, um atleta, um cozinheiro, um serralheiro”.

O que não impede que se aproveite dessa desordem, desse afrontoso relaxamento dos costumes, para transformar a obscenidade em hábito, expondo publicamente, o . que normalmente se esconde.

“Durante os festins - ainda segundo Lamprido - ficava de preferência junto dos homens prostituídos, comprazia-se em apalpá-los e recebia com o maior prazer a taça das suas mãos, após dela terem bebido”.

Todas as organizações políticas, todas as formas de governo procuram sempre, antes de mais nada, ter a juventude nas mãos. E Heliogábalo também

queria ter a juventude nas mãos, mas, ao contrário dos demais, para pervertê-la sistematicamente.

“Havia formulado o projeto - diz Lamprido - de colocar em cada idade, como prefeitos, indivíduos cuja ocupação fosse corromper a juventude. Roma teria quatorze; e o teria feito se vivesse o suficiente, pois estava decidido a cobrir de honrarias tudo que fosse mais abjeto, bem como os homens das mais baixas profissões.”

Não se pode duvidar, de resto, do profundo desprezo de Heliogábalo pelo mundo romano da sua época.

“Mais de uma vez ele demonstrou - diz Lamprido - um desprezo tamanho pelos senadores que os chamou de escravos de toga; o povo romano era para ele um bando de chacareiros de fundo de quintal e não dava a mínima atenção à ordem dos cavaleiros.”

Seu gosto pelo teatro e pela poesia em liberdade manifestam-se por ocasião do seu primeiro casamento:

Põe a seu lado, durante toda a duração do rito romano, uma dezena de energúmenos embriagados que não paravam de gritar: “Mete, enfia”, para grande escândalo dos cronistas da época, que omitem a descrição das reações da noiva.

Heliogábalo casou-se três vezes. A primeira com Cornelia Paula, uma segunda com a primeira vestal, uma terceira com uma mulher que tinha a cara de Cornelia Paula; em seguida divorcia-se para retomar sua vestal e finalmente voltar a Cornelia Paula. É preciso assinalar aqui que Heliogábalo tomou a primeira vestal, não como um marajá de antes da guerra tomando como esposa a primeira dançarina da ópera, mas sim com a intenção blasfematória e sacrílega que superexcita a fúria de outro historiador da época, Dion Cassius:

“Este homem - diz ele - que devia ter sido vergastado, encarcerado, exposto nas gemônias, levou para sua cama a guardiã do fogo sagrado e a deflorou no meio do silêncio geral.”

Assinalo que Heliogábalo foi o primeiro imperador romano que ousou desafiar este rito guerreiro, a guarda do fogo sagrado, e que poluiu devidamente o Palladium.

Heliogábalo erige um templo a seu deus, bem no lugar central da devoção romana, substituindo o pequeno e insípido templo consagrado a Júpiter Palatino. Derrubado este, manda erguer, uma reprodução menor porém mais rica do templo de Emesa³.

³ Emesa é a atual Homs, terra natal de Heliogábalo, lugar de origem dos Bassânidas e do culto solar de Elagabalus.

Mas o zelo de Heliogábalo por seu deus, seu amor pelo rito e pelo teatro, nunca transpareceram tão claramente como no casamento da Pedra Negra⁴ com uma esposa digna dele. Foi preciso procurar essa esposa por todo império. Assim, completaria o rito sagrado até a pedra, demonstrando a eficácia do símbolo. Toda a história considera mais uma loucura e um ato de inútil puerilidade o que para mim é a prova material e rigorosa da sua religiosidade poética.

Mas Heliogábalo, que detestava a guerra e cujo reinado não chegou a ser assolado por guerras, não daria para esposa de Elagabalus o Palladium que lhe ofereciam, esse Palladium sanguinário que embala, nas mãos de Pallas - que antes devia chamar-se Hécate, como a noite da qual saiu - o nascimento dos futuros guerreiros; mas sim a Tanit-Astarté de Cartago cujo leite tépido corre distante dos sacrifícios para Moloch.

Que importa se o Falos, a Pedra Negra, traz na base uma espécie de sexo feminino cinzelado pelos deuses. Heliogábalo indica, por este acasalamento efetivamente realizado, que o membro é ativo e funciona, pouco importando se em efígie e no abstrato.

*

Um estranho ritmo manifesta-se na crueldade de Heliogábalo; este iniciado faz tudo com capricho e em duplicata. Nos dois planos, quero dizer. Cada gesto seu tem dois gumes.

Ordem, Desordem,
Unidade, Anarquia,
Poesia, Dissonância,
Ritmo, Discordância,
Grandeza, Puerilidade,
Generosidade, Crueldade.

Do alto das torres recém-erigidas do seu templo do deus pítio, ele joga trigo e membros masculinos.

Ele alimenta um povo castrado.

Certo, não há alaúdes nem tubas, não há orquestras de cítaras no meio das castrações impostas, mas impostas sempre como outras tantas castrações pessoais, como se ele próprio, Elagabalus, fosse o castrado. Sacos de sexos são

⁴ Pedra Negra: pedra cônica, supostamente caída do céu (um meteoro?), representação do deus solar Elagabalus de Emesa. Heliogábalo tentou fundir este culto com as devoções romanas, simbolizando a união ao casar-se com uma Vestal, sacerdotiza do fogo que deveria permanecer virgem.

jogados do alto das torres com a mais cruel abundância no dia da festa do deus pítio.

Não garanto que uma orquestra de cítaras ou harpas, cordas gemebundas e madeiras duras, não ficasse escondida no subterrâneo da torre espraiada, para abafar os gritos dos parasitas castrados; mas aos gritos dos castrados responde quase simultaneamente a aclamação de um povo exultante pela distribuição do valor correspondente a inúmeros campos de trigo.

O bem, o mal, o sangue, o esperma, os vinhos rosados, os óleos balsâmicos, os mais caros perfumes, inumeráveis irrigações rodeando a generosidade de Heliogábalo.

Trata-se de uma música que atravessa os ouvidos para chegar até o espírito, sem instrumentos e sem orquestra. Digo que os acordes e evoluções de débeis orquestras nada são perto do fluxo e refluxo, da maré que sobe e desce com suas estranhas dissonâncias, indo da generosidade à crueldade, do gosto pela desordem à busca de uma ordem inaplicável ao mundo latino.

Repito também que além do assassinato de Gannys, único crime que lhe pode ser imputado, Heliogábalo limitou-se a mandar matar as criaturas de Macrino, também traidor e assassino, e, sempre que possível, foi parcimonioso no derramamento de sangue humano. Há, ao longo do seu reinado, uma flagrante desproporção entre o sangue derramado e os homens efetivamente mortos.

Desconhece-se a data exata da sua coroação, mas sabe-se o preço que sua prodigalidade custou aos cofres do tesouro imperial. Foi tamanho que chegou a comprometer sua segurança material e obrigou o empenho das finanças durante todo seu reinado.

Ele não pára de querer equiparar a munificência da sua prodigalidade à imagem que se faz de um rei.

Substitui um burro por um elefante, um cão por um cavalo, onde não se colocaria mais que um gato ele coloca um leão, onde estava previsto um corte o de crianças, o elenco completo das dançarinas sacerdotais.

É sempre a amplidão, o excesso, a abundância, o descomedimento. A mais pura generosidade e piedade para contrabalançar uma espasmódica crueldade.

Chora ao percorrer as ruas, vendo a miséria da população.

Ao mesmo tempo manda procurar pelo império os marinheiros com os membros mais bem dotados, os quais intitula Aristocratas: prisioneiros, antigos assassinos para corresponderem ao curso dos seus acessos genésicos e coroarem com suas horrendas grosserias a turbulência dos festins.

Com Zoticus, inaugura o nepotismo da vara!

“Um certo Zoticus tinha tamanha ascendência que os demais oficiais o tratavam como marido do seu chefe. Esse Zoticus, abusando do seu título de

familiaridade, exagerava a importância de todas as palavras e atos de Heliogábalo. Ambicionando as maiores riquezas, ameaçando uns, fazendo promessas para outros, enganava a todos e, quando saía de perto do príncipe, procurava-os um a um para dizer-lhes: “Falei tal coisa de você, eis o que ouvi a seu respeito. tal coisa deve lhe acontecer”, como o fazem as pessoas dessa laia quando são admitidas junto aos príncipes com um grau excessivo de familiaridade e vendem a reputação do seu senhor, quer seja ela boa ou má; e graças à tolice e inexperiência dos imperadores que nada percebem, dedicam-se à tarefa de disseminar intrigas.”

Chora como o garoto que é, diante da traição de Hieroclés; e em vez de exercer sua crueldade contra esse cocheiro de baixa extração, é contra si que a volta, fazendo-se flagelar até o sangue correr por ter sido traído por seu cocheiro.

Ele dá ao povo aquilo que interessa:

PÃO E JOGOS

E mesmo quando alimenta o povo, o faz com lirismo, com o fermento de exaltação que está na base de toda magnificência. O povo nunca é tocado, nunca é ferido pela sua tirania sanguinária que não erra o alvo.

Todos que Heliogábalo levou às galeras, os castrados, os açoitados, foram escolhidos entre os nobres, os aristocratas, os pederastas do séquito, os parasitas palacianos.

Como eu dizia, ele prossegue sistematicamente na perversão e destruição de qualquer valor e qualquer ordem, mas o admirável, que prova a decadência do mundo latino, é como conseguiu, nos quatro anos do seu reinado, continuar esse trabalho de destruição à vista de todos, sem que ninguém protestasse; e sua queda não ultrapassa a importância de uma simples revolta palaciana.

*

Mas se Heliogábalo vai de mulher em mulher como de cocheiro em cocheiro, também vai trocando pedraria por pedraria, roupagem por roupagem, uma festa pela outra, ornamento por ornamento.

Pelas cores e sentidos das pedradas, formas das roupagens, organização do cerimonial, jóias que o recobrem, seu espírito faz estranhas viagens. Então é visto empalidecendo, tremendo, buscando um brilha, uma aspereza à qual agarrar-se diante da pavorosa fuga de tudo.

E manifesta-se uma espécie de anarquia superior, na qual sua profunda inquietação pega fogo: corre de pedra em pedra, de claridade em claridade, de forma em forma e de fogo em fogo como se corresse de alma em alma, numa misteriosa odisséia pessoal que depois dele ninguém mais refez.

Vejo uma monomania perigosa, para ele e para os outros, em trocar de roupa todo dia e sobre cada roupagem colocar uma pedra, nunca a mesma, que corresponda aos signos do céu. E mais que gosto pelo luxo dispendioso, propensão ao desperdício inútil - trata-se do testemunho de uma imensa, insaciável febre do espírito, de uma alma sedenta de emoções, movimentos, deslocamentos, dominada por um amor pela metamorfose, a qualquer preço e qualquer risco.

E no fato de convidar estropiados para sua mesa e cada dia trocar o tipo de deformidade, noto um gosto inquietante pela doença e pelo sofrimento, que irá aumentando até a busca da doença no plano mais amplo possível, algo como um contágio perpétuo com a amplidão de uma epidemia. E isto também é anarquia, mas espiritual e enganadora, tanto mais cruel e mais perigosa quanto mais sutil e dissimulada.

Que uma refeição tome um dia inteiro, isto significa que o espaço foi introduzido na sua digestão alimentar, o banquete começado na aurora terminando ao anoitecer, depois de percorrer os quatro pontos cardeais.

Pois de hora em hora, de prato em prato, de mansão em mansão e de orientação em orientação, Heliogábalo deslocasse. O fim do banquete mostra que ele fechou o círculo no espaço e manteve os pólos de sua digestão dentro desse círculo.

Heliogábalo levou a busca da arte ao paroxismo, a busca do rito e da poesia no meio das mais absurda magnificência.

“Os peixes que servia sempre eram cozidos num molho azulado como o mar, conservando assim sua cor natural. Durante um tempo, tomou banhos de vinho rosado, com rosas. Ele e os demais o bebiam - e também perfumou com nardo as estufas. Substituiu o óleo das lamparinas por bálsamos. Mulher alguma, exceto sua esposa, recebeu duas vezes suas carícias. Instalou lupanares na sua residência para os amigos, criadagem e serviçais. Para a ceia, jamais gastava menos de cem sestércios. No gênero, ultrapassou Vittelius e Apicius. Usava bois para tirar os peixes dos viveiros. Um dia chegou a chorar pela miséria pública ao atravessar o mercado. Gostava de amarrar seus parasitas a uma roda de moinho que, por um movimento de rotação, alternadamente os fazia mergulhar e voltar à superfície; chamava-os, então, seus queridos Ixions.”

Não só o mundo romano, mas também a terra romana e a paisagem romana foram transtornadas por ele.

“Contam - ainda segundo Lamprido - que promoveu representações de batalhas navais em lagos escavados pela mão humana e cheios de vinho; os mantos dos combatentes eram perfumados com essência de enanto; conduziu até o Vaticano seus carros atrelados a quatro elefantes, depois de arrasar os túmulos que atrapalhavam sua passagem; no circo, para seu espetáculo pessoal, fez atrelarem camelos aos carros”.

Sua morte é o coroamento da sua vida. Se é justa do ponto de vista romano, também o é sob o ponto de vista de Heliogábalo. Ele teve a morte ignominiosa de um rebelde, mas morreu por suas idéias.

Diante da irritação geral provocada por seus extravasamentos de anarquia poética, insuflada principalmente pela pérfida Julia Mammoea, Heliogábalo deixou que o duplicassem. Aceitou seu lado, como coadjutor, uma pálida efígie sua, uma espécie de segundo imperador, o pequeno Alexandre Severo, filho de Julia Mammoea.

Mas se Elagabalus é homem e mulher, não pode ser dois ao mesmo tempo. Há aí uma dualidade material que para Heliogábalo é um insulto ao princípio e não pode ser aceita.

Ele se insurge uma primeira vez porém, em vez de amotinar o povo que o ama contra o imperador garoto - o povo que se beneficiou da sua prodigalidade, sobre cuja miséria o viram chorar - tenta fazer que seja assassinado pela guarda pretoriana, ainda dirigida por um dançarino e cuja rebelião declarada não percebe. É contra ele, então, que sua própria polícia faz menção de voltar às armas; e Julia Mammoea a insufla, mas Julia Moesa intervém. Heliogábalo consegue escapar em tempo.

Tudo se acalma. Heliogábalo podia ter aceito o fato consumado, admitido a seu lado o pálido imperador do qual tem ciúmes e que, se não conta com o amor do povo, pelo menos conta com o amor dos militares, da polícia e dos grandes.

Mas, pelo contrário, aqui Heliogábalo mostra quem é: um espírito indisciplinado e fanático, um verdadeiro rei, um rebelde, um individualista desvairado.

Aceitar, submeter-se, seria ganhar tempo e sancionar sua derrota sem garantir sua tranqüilidade, pois Julia Mammoea trabalha e, bem sabe ele, não desistirá. Entre a monarquia absoluta e seu filho só há um peito, um grande coração pelo qual essa pretensa cristã sente apenas ódio e desprezo.

Vida por vida, então será vida por vida! A de Alexandre Severo ou a sua. Eis, em todo caso, o que Heliogábalo percebeu muito bem. Para decidir que seria a vida de Alexandre Severo.

Depois do primeiro alarme, os pretorianos tinham se acalmado; tudo voltou à ordem, mas Heliogábalo incumbe-se de reativar o incêndio e a desordem, provando assim que permanece fiel a seus princípios!

Sublevados por emissários, gente do povo, cocheiros, histriões, mendigos e farsantes tentam invadir a ala do palácio onde repousa Alexandre Severo, certa noite de fevereiro de 222, bem ao lado do quarto onde descansa Julia Mammoea. Mas o palácio está cheio de guardas armados. O fragor das espadas sendo desembainhadas, dos escudos golpeados, dos címbalos guerreiros convocando as tropas espalhadas por todas as peças do palácio, bastam para pôr em fuga a multidão quase desarmada.

É então que a guarda armada se volta contra Heliogábalo e o procura por todo o palácio. Julia Soemia vê o movimento; ela acorre. Encontra Heliogábalo numa espécie de corredor lateral. Grita-lhe que fuja. E o acompanha na fuga. De todos os lados ecoam gritos de perseguidores, uma correria pesada fazendo as paredes tremerem, um pânico sem nome apoderando-se de Heliogábalo e da sua mãe. Sentem a morte aproximar-se por todos os lados. Desembocam nos jardins em declive que vão dar na direção do Tibre, à sombra dos grandes pinheiros. Num canto afastado, depois de uma espessa fileira de carvalhos e buxos odoríferos, estendem-se as latrinas ao ar livre da tropa, com seus escoadouros atravessando a terra como sulcos. O Tibre está longe demais. Os soldados, perto demais. Heliogábalo, louco de pavor, joga-se nas latrinas, mergulha nos excrementos. É o fim.

A tropa, que já o viu, cerca-o; seus próprios pretorianos o agarram pelos cabelos. Esta é uma cena de matadouro, uma autêntica carnificina, uma imagem de magarefe.

Os excrementos misturados ao sangue, escorrendo com o sangue sobre os gládios que despedaçam as carnes de Heliogábalo e da sua mãe.

Depois içam os corpos, arrastam-nos à luz de tochas, conduzem-nos pela cidade diante do povo estupefato, diante das mansões dos patrícios que abrem as janelas para aplaudir. Uma imensa multidão marcha na direção do cais, rumo ao Tibre, no rastro dessas lamentáveis postas de carne, exangues e lambuzadas.

“Ao esgoto”, uiva o populacho que se aproveitou da prodigalidade de Heliogábalo e que a digeriu depressa demais.

“Ao esgoto os dois cadáveres, o cadáver de Heliogábalo, ao esgoto!”

Enfastiados de sangue e da visão obscena destes dois corpos desnudos, devastados, todos os órgãos à mostra, mesmo os mais secretos, a tropa tenta enfiar o corpo de Heliogábalo na primeira boca de esgoto que encontra. Mas, por menor que seja, ainda é grande demais. É preciso deliberar.

Já acrescentaram a Elagabalus Bassianus Avitus, dito Heliogábalo, o cognome de Varius, por ter sido constituído por múltiplos sêmens, nascido de uma prostituta; deram-lhe ainda os nomes de Tiberiano e de Arrastado, por terem-no arrastado e jogado no Tibre, depois de tentarem enfiá-lo num esgoto; no entanto, diante do esgoto, por ter ombros demasiado largos, tentaram limá-lo. Assim abriram sua pele, procurando deixar intacto o esqueleto; então poderiam lhe acrescentar os nomes de Limado e Aplainado. Mas, uma vez limado, continua largo demais, e jogam seu corpo no Tibre que o carrega até o mar, seguido, alguns redemoinhos depois, pelo cadáver de Julia Soemia.

Assim finda Heliogábalo, mas em rebelião declarada. Semelhante vida, coroada por semelhante morte dispensa, parece-me, uma conclusão.

A Viagem ao México: MENSAGENS REVOLUCIONÁRIAS

O México é um lugar mítico para a literatura do século XX. País de contradições, de contrastes entre a civilização pré-colombiana, a colonização espanhola e o capitalismo moderno, atraiu, em diferentes momentos, inúmeros grandes escritores: D.H. Lawrence, Aldous Huxley, B. Traven, Malcolm Lowry, Artaud, Péret, Breton, Burroughs, entre outros. Alguns encontraram lá uma iluminação, uma ampliação da percepção; outros, a morte.

A intenção declarada de Artaud é afastar-se da cultura européia: *Eu vim para o México fugido da civilização européia, produto de sete ou oito séculos de cultura burguesa, movido pelo ódio contra essa civilização e essa cultura. Esperava encontrar aqui uma forma vital de cultura e só encontre o cadáver da cultura da Europa, do qual a própria Europa já começa a se desembaraçar.* Seu objetivo é libertar-se: *Não acredito na cultura dos livros, não acredito na cultura das coisas escritas pois encaro a vida como homem livre, livre, ou seja, que jamais se deixou acorrentar.* Ao buscar a retomada de contato com uma cultura mítica, Artaud tem plena consciência de estar fazendo um gesto político: *Vim ao México em busca de homens políticos, não de artistas. Até agora, fui um artista, ou seja, fui um homem conduzido. Não há dúvida que do ponto de vista social os artistas são escravos.*

Estas declarações fazem parte das *Mensagens Revolucionárias*, coletânea de palestras e artigos produzidos durante a estadia de Artaud no México, graças a uma bolsa obtida junto à embaixada desse país, completada por subscrições

entre intelectuais e doações de amigos. Este conjunto de textos só foi reunido em 1962 e muitos tiveram que ser retraduzidos do espanhol, pois o original francês se perdera. Um deles só foi redescoberto em 1975.

Surrealismo e Revolução é a primeira de uma série de três palestras na Universidade do México e apresenta especial interesse pela diversidade de temas abordados. Temos o reexame do relacionamento de Artaud com o Surrealismo (de volta do México ele voltaria a corresponder-se com Breton, o qual por coincidência lá estivera na mesma época para encontrar-se com Trotsky e estabelecer novas alianças políticas). Além disso, é colocada a questão da rebelião contra o Pai, de uma forma que antecipa correntes modernas do pensamento psicanalítico, como muito bem mostra Kristeva, apoiando-se em Lacan: a revolta de Artaud contra o Pai é uma revolta contra o Superego e contra o discurso racional, pela liberação da corporeidade, da sexualidade e das forças do inconsciente. Temos também as referências a uma nova rebelião juvenil, fora dos quadros políticos tradicionais. Esta referência é profética, pois semelhante rebelião juvenil só viria a ocorrer 30 anos depois, sob forma de manifestação contracultural. Nas demais palestras e artigos da estadia mexicana de Artaud estas questões são retomadas: ele fala do "naturalismo em plena magia" da cultura índia; da sua visão crítica do marxismo, para ele um produto da civilização ocidental; do teatro moderno francês, analisado à luz das suas concepções sobre o Teatro da Crueldade.

Surrealismo e Revolução

(palestra pronunciada no México - 1936)

Participei do movimento surrealista de 1924 a 1926 e o acompanhei na sua violência.

Falarei dele com o espírito que eu tinha naquela época; tentarei ressuscitar para vocês esse espírito que se pretendia blasfematório e sacrílego e que algumas vezes conseguiu sê-lo.

Mas, dizem vocês, esse espírito passou: ele pertence a 1926 e reagir a ele seria reagir nos termos de 1926.

O surrealismo nasceu de um desespero e de um nojo e nasceu nos bancos escolares.

Muito mais que movimento literário, foi uma revolta moral, o grito orgânico do homem, as patadas do ser que existe em nós contra toda coerção.

Em primeiro lugar, a coerção do Pai.

Todo o movimento surrealista foi uma revolta interior e profunda contra todas as formas do Pai, contra a preponderância invasora do Pai nos costumes e nas idéias.

Aqui está, a título puramente documental, o mais recente manifesto surrealista, que mostra a nova orientação política do movimento:

**CONTRA-ATAQUE
A PÁTRIA E A FAMÍLIA**

Domingo, dia 5 de janeiro de 1936, às 21 horas no Armazém des Augustins 7, rue des Grands Augustins (metrô Saint Michel)

**CONTRA O ABANDONO DA POSIÇÃO REVOLUCIONÁRIA
MANIFESTAÇÃO DE PROTESTO**

Um homem que aceita a pátria, um homem que luta pela família, é um homem que trai. Aquilo que ele trai, para nós é uma razão para viver e lutar.

A pátria se ergue entre o homem e a riqueza da terra. Ela exige que os frutos do suor humano sejam transformados em canhões. Ela transforma o ser humano em traidor do seu semelhante.

A família é afundamento da coerção social. A ausência de toda fraternidade entre pai e filho serviu de modelo a todas as relações sociais baseadas na autoridade e no desprezo dos patrões pelos seus semelhantes.

Pai, pátria, patrão, esta a trilogia que serve de base à velha sociedade patriarcal e, hoje em dia, à cachorrada fascista.

Os homens perdidos na angústia, abandonados a uma miséria e um extermínio cujas causas não conseguem entender, se rebelarão um dia, saturados. Então completarão a ruína da velha trilogia patriarcal: eles fundarão a sociedade fraterna dos companheiros de trabalho, a sociedade do poderio da solidariedade humana.⁵

Pode-se ver neste manifesto como o Surrealismo mantém, contra a recente orientação stalinista, os objetivos essenciais do marxismo, ou seja, todos os pontos virulentos pelos quais o marxismo toca o homem e procura atingi-lo nos seus segredos; e deve-se reconhecer nesta violência obstinada o velho estilo surrealista que só consegue existir exasperadamente.

Mas o mistério do Surrealismo é como esta revolta; desde sua origem, aprofundou-se no inconsciente.

Foi uma mística oculta. Um ocultismo de um novo gênero que, como toda mística oculta, expressou-se alegoricamente, por larvas que tomaram a aparência de poesia.

Tudo aquilo que tinha forma de reivindicação clara, o Surrealismo descartou; ou então não conseguiu incorporar.

⁵ O manifesto foi escrito por Georges Bataille e também subscrito por André Breton, Maurice Heine e Benjamin Péret. No entanto, representava o grupo *Contre-Attaque*, uma proposta de Bataille da qual os surrealistas logo em seguida se desligaram.

Agitava-nos um terrível fervilhar de revolta contra todas as formas de opressão material ou espiritual, quando começou o Surrealismo: Pai, Pátria, Religião, Família, nada havia contra que não invectivássemos... e não invectivássemos muito mais com nossas almas que com nossas palavras. Nesta revolta engajamos nossa alma e a engajamos *materialmente*. No entanto, semelhante revolta, que tudo atacava, era incapaz de destruir o que fosse, pelo menos na aparência. Pois o segredo do Surrealismo é que ele ataca as coisas naquilo que têm de secreto.

Para religar-se ao segredo das coisas, o Surrealismo tinha aberto um caminho. Assim como do Deus Desconhecido dos Mistérios Cabiros, do Ain-Sof, o vazio animado dos abismos na Cabala, do Nada, do Vazio, do Não-Ser devorador feito do nada dos antigos Brâmanes e Vedas, pode-se dizer do Surrealismo aquilo que ele não é, mas para dizer o que é, torna-se necessário usar aproximações e imagens; por uma espécie de encantação dirigida ao vazio, o espírito das antigas alegorias.

Há, é certo, elementos na poesia surrealista dos quais se consegue falar e que podem ser identificados. Mas os demais gêneros de poesia sempre nos levam a algum território, a algum país que não pode ser confundido com os outros. Com o Surrealismo, pelo contrário, tem início o caminho da perda, a tal ponto que nunca Podemos afirmar que sua poesia está lá onde a vemos.

O Surrealismo tinha necessidade de sair para fora.

"Sair à luz do dia no primeiro capítulo", como fala do Duplo do Homem o *Livro dos Mortos Egípcio*.

E nós, surrealistas, tínhamos necessidade de sair, sempre impulsionados por um mortal movimento de insatisfação; daí a violência que não levava a lugar algum, mas que sempre manifestava, subterraneamente, alguma coisa: violência que a mania de explicar as coisas acabou chamando de *desmoralização*.

Recusa e Violência.

Violência e Recusa.

Estes dois pólos significativos de um estado de espírito impossível, de uma misteriosa eletricidade, indicam o caráter anormal da poesia dessa época, que não era mais poesia no sentido dado à palavra, porém a emissão magnética de um sopro, uma estranha espécie de magia instalada entre nós.

Recusa. Recusa desesperada de viver que, no entanto, tem que aceitar a vida.

No surrealismo, o desespero esteve na ordem do dia e, com o desespero, o suicídio. Porém, à questão levantada no número 2 do *La Révolution Surrealiste*: O suicídio é uma solução? - não - responderam os surrealistas, por um unânime movimento do coração - o suicídio ainda é uma hipótese pois, segundo as palavras de Jouff-froy: "No suicídio aquele que mata não é idêntico a quem é morto".

Todas as manifestações surrealistas participaram desse espírito suicida no qual não intervém o verdadeiro suicídio.

Destuição sobre destuição. Onde a poesia ataca as palavras, o inconsciente ataca as imagens, mas um espírito mais secreto ainda empenha-se em colar novamente os pedaços da estátua.

A idéia é estilhaçar o real, desorientar os sentidos, desmoralizar ao máximo as aparências, mas sempre com uma noção do concreto. Do seu obstinado massacre, o Surrealismo sempre se empenha em extrair algo.

Pois, para ele, o inconsciente é físico e o Ilógico é o segredo de uma ordem na qual se expressa um segredo da vida.

Depois de ter estilhaçado os manequins, de ter tumultuado a paisagem, os refaz, porém de um modo que provoque gargalhadas, ou então que ressuscite este fundo de imagens terríveis que nadam no Inconsciente.

Isto significa que ele escarnece da razão, que retira dos sentidos as suas imagens para restituí-las ao seu sentido mais profundo.

Isto significa que os escritores da época pressentiram um conhecimento dos fundamentos ocultos do homem, perdido imemorialmente.

E o Surrealismo liberou vida, descongestionou fisicamente a vida, permitiu que um filamento de preciosa eletricidade viesse animar as pedras, os sedimentos inanimados.

A vida desorganizada se reforma, reagindo à anarquia caótica imposta aos objetos que se vê.

O mundo surrealista é concreto, *concreto* para que não possam confundilo.

Tudo que é abstrato, tudo que não é inquietante pelo trágico ou pelo cômico, tudo que não manifesta um estado orgânico, que não é uma espécie de transpiração física da inquietação do espírito, não provém desse movimento. O Surrealismo inventou a escrita automática, que é uma intoxicação do espírito. A mão, liberta do cérebro, vai onde a caneta a conduz; e, principalmente, um espantoso enfeitiçamento guia a caneta de forma a tornara viva; tendo perdido todo contato com a lógica, esta mão, assim reconstruída, retoma o contato com o inconsciente.

Por esse milagre, é negada a estúpida contradição das escolas, entre espírito e matéria, entre matéria e espírito.

*

Toda vez que a vida é tocada, reage através do sonho e de fantasmas.

Isto significa que o Inconsciente geral foi sondado por alguma coisa. Ele devolve aquilo que conservava.

Quando uma mulher concebeu, sonha sem saber que concebeu. Quando um homem foi ferido, está para ficar doente, vai entrar em agonia, sonha. Ao lado dos sonhos do homem há sonhos de grupos e sonhos de nações.

Não sei quantos dentre nós, surrealistas, já sentimos que liberávamos, através dos nossos sonhos, uma espécie de ferida de grupo, uma ferida da vida.

Junto com a obsessão pelo sonho, em face do ódio pela realidade, o Surrealismo teve uma obsessão de nobreza, uma idéia fixa de pureza.

O mais puro, o mais desesperado entre nós, dizia-se freqüentemente deste ou daquele surrealista. Para nós, só era puro quem fosse desesperado.

Pouco importa que este fogo de pureza tenha-se limitado a consumir-se. Queríamos, sinceramente, ser puros. E semelhante pureza foi procurada em todos os planos possíveis: do amor, do espírito, da sexualidade.

*

"O pai - diz Saint-Yves d'Alveydre, nas *Chaves do Oriente*, - o pai, é preciso dizê-lo, é destruidor".

Um espírito desesperado de rigor que, para pensar, coloca-se no plano superelevado da natureza, sente o Pai como inimigo. O Mito de Tântalo, o da Megera, o de Atreu, contêm, em termos fabulosos, esse segredo, essa espécie de verdade desumana a cuja acomodação os homens dedicam sua busca.

O movimento natural do Pai contra o Filho, contra a Família, é de ódio; um ódio que a filosofia chinesa não distingue do amor.

E cada pai em particular, no seu íntimo, tenta acomodar-se a esta verdade.

Vivi até os vinte e sete anos com o ódio obscuro do Pai, do meu pai particular. Até o dia em que o vi falecer. Então o rigor desumano, com o qual eu o acusava de oprimir-me, cedeu. Outro ser saiu daquele corpo. E, pela primeira vez na vida, esse pai me estendeu a mão. E eu, que me sinto incomodado pelo meu corpo, compreendi que toda a sua vida ele fora incomodado pelo seu corpo e que há uma mentira do ser contra a qual nascemos para protestar.

*

No dia 10 de dezembro de 1926, às 9 da noite, no café "Profeta", em Paris, os surrealistas reúnem-se em congresso.

Tratava-se de saber o que, diante da revolução social que estrondeava, o Surrealismo iria fazer do seu próprio movimento.

Para mim, dado o que já se sabia do comunismo marxista, ao qual pretendiam aderir, a questão nem se colocava.

Será que Artaud pouco se importa com a revolução?, perguntaram-me.

Pouco me importo com a de vocês, não com a minha - respondi, abandonando o Surrealismo, pois o Surrealismo também havia se transformado num partido.

Esta revolta pelo surrealismo, que a revolução surrealista pretendia, nada tinha a ver com uma revolução que pretende já conhecer o homem e o torna prisioneiro no quadro das suas mais grosseiras necessidades.

Os pontos de vista do Surrealismo e do marxismo eram irreconciliáveis. E não demoraram muito para percebê-lo quando alguns surrealistas notórios se filiaram ao partido. Ou seja, à sucursal francesa da Terceira Internacional de Moscou.

Você é surrealista ou marxista? - perguntaram a André Breton, e se é marxista, para que precisa ser surrealista?

Em suma, tratava-se para o Surrealismo de descer até o marxismo, mas teria sido bonito ver o marxismo tentar elevar-se até o Surrealismo.

Em 1926, o antagonismo não podia resolver-se, pois a História ainda não havia caminhado o suficiente. Hoje, penso que a História caminhou e que há um fato novo na França. Este fato é a aparição de uma idéia histórica na consciência da juventude, e esta idéia, que pretendo desenvolver, a chamaria de reconciliação da *Cultura* com o Destino. Na consciência desesperada da juventude nasceu uma nova idéia do homem. Ela não aceita a separação entre a vida do homem e a vida dos acontecimentos. Ela quer que penetremos na sensibilidade interior do Homem que joga, também, com os acontecimentos.

A nova juventude é anti-capitalista e anti-burguesa e, como o próprio Marx, sentiu o desequilíbrio de uma época na qual cresce a monstruosa personalidade dos Pás, baseada na terra e no dinheiro. Quando acusam Marx de querer suprimir a família: "A família responde ele -, mas vocês já a destruíram; onde estão suas antigas virtudes? Fora de toda virtude, só vejo matéria; e a matéria, eu a organizo técnica e coercitivamente". Pode-se dizer que, dos antigos valores do Homem, Marx organiza aquilo que a Burguesia deixou.

Mais que exaltação de uma realidade superior, o Surrealismo era uma crítica dos fatos e do movimento da razão nos fatos.

Entre mim e o real, existimos eu e minha deformação pessoal dos fantasmas da realidade.

E a juventude, no seu eu atual, considera que Marx partiu de um fato, mas que ficou nesse fato sem chegar até a Natureza. Ele extraiu uma metafísica de um fato, mas não a elevou até uma metafísica da Natureza e a juventude agora quer elevar-se até a natureza em vez de deixar-se abater pela parte econômica dos fatos.

Se a juventude é a favor de que se organize a matéria, também é a favor de que se organize simultaneamente o espírito.

A organização materialista de Lenin é considerada uma organização transitória e punitiva e ela acha que semelhante organização materialista e punitiva é aplicada por Lenin na Rússia com a devida crueldade. Mas, espírito-

matéria, matéria-espírito, ela afirma a interdependência destes dois aspectos do seu ser. Pois ela come ao mesmo tempo que sente; e pensa ao mesmo tempo que come. Ela acusa a Europa moderna de inventar um antagonismo que não existe nos fatos. E, se condena Marx, o condena como europeu, pois esta juventude ama o Homem, mas o Homem total, para salvá-lo do Homem.

Nessa nova idéia de cultura há uma idéia contra o progresso. A ciência moderna nos ensina que nunca houve matéria e volta, quatrocentos anos depois, à velha concepção alquímica dos três princípios, o enxofre, o mercúrio e o sal, agora chamados energia, movimento e massa. Podemos dizer, portanto, que não havia necessidade de se falar em progresso.

E em tudo isso se manifesta uma idéia superior de cultura, mas para que uma tal cultura venha a bom termo, há idéias que devem ser destruídas, idéias que são ídolos, e se estamos decididos a derrubar os velhos ídolos, não é para fazer nascerem novos ídolos sob nossos pés.

Essa juventude não quer mais ser lograda e quando dizemos que os tempos mudaram e que hoje em dia um poeta ou um intelectual não podem mais ignorar seu tempo, ela responde que há erros a propósito dos intelectuais e do seu tempo.

A juventude não separa os intelectuais do seu tempo e os intelectuais não se separam do seu tempo e, assim como seu tempo, eles acham que o espírito não é uma coisa vazia e que a arte só tem valor por ser necessária. Mas para eles esta idéia de necessidade não significa prostituição da ação.

Há uma maneira de entrar no seu tempo sem se vender às potências do tempo, sem prostituir nossas forças de ação às palavras de ordem da propaganda: “guerra à guerra, frente única, frente unitária, frente comum, guerra ao fascismo, frente anti-imperialista, contra o fascismo e a guerra, luta de classes, classe por classe, classe contra classe, etc., etc.”

Há ídolos de bestificação que só servem ao jargão da propaganda. A propaganda é a prostituição da ação e, para mim e para a juventude, os intelectuais que fazem literatura de propaganda são cadáveres condenados pela força da sua própria ação.

Um intelectual age sobre o indivíduo e sobre a massa e na sua ação há uma concepção cultural das forças do indivíduo. A juventude quer uma idéia da economia das forças do Homem sem sua ação sobre os indivíduos. Há uma técnica para liberar as forças do homem assim como na medicina chinesa existe uma técnica para curar o fígado, o baço, a medula ou os intestinos, tocando, em toda a extensão do corpo físico, pontos igualmente físicos porém distantes do fígado, do estômago, do baço ou dos intestinos.

Assim como o mundo tem uma geografia, também o homem interior tem sua geografia e esta é uma coisa material. Porém o materialismo dialético de Lenin teme esta maneira profunda de conhecer a geografia.

No entanto, uma cultura profunda não teme geografia alguma, mesmo que a exploração dos continentes desconhecidos do homem conduza à vertigem na qual se chega à imaterialidade da vida.

A verdadeira cultura ajuda a sondar a vida e a juventude, que quer restabelecer uma idéia universal de cultura, acha que há lugares predestinados para fazer jorrar as fontes da vida e por isso volta-se para o Tibet e o México. A cultura do Tibet só serve para aqueles que, no *Livro dos Mortos do Egito*, são chamados de cadáveres, os Derrubados. Pelo contrário, a antiga cultura mexicana serve para fazer irromper o sentido interior, atravessando sua barreira. Ela produz ressuscitados.

Toda verdadeira cultura se apóia na raça e no sangue. O sangue índio do México guarda um antigo segredo da raça e, antes que a raça se perca, acho que deveriam pedir-lhe a força desse antigo segredo. Onde o México atual copia a Europa, para mim é a civilização da Europa que **devia** pedir a revelação de um segredo ao México. A cultura racionalista da Europa já faliu e eu vim à terra mexicana para procurar as bases de uma cultura mágica que ainda pode brotar das forças do solo índio.